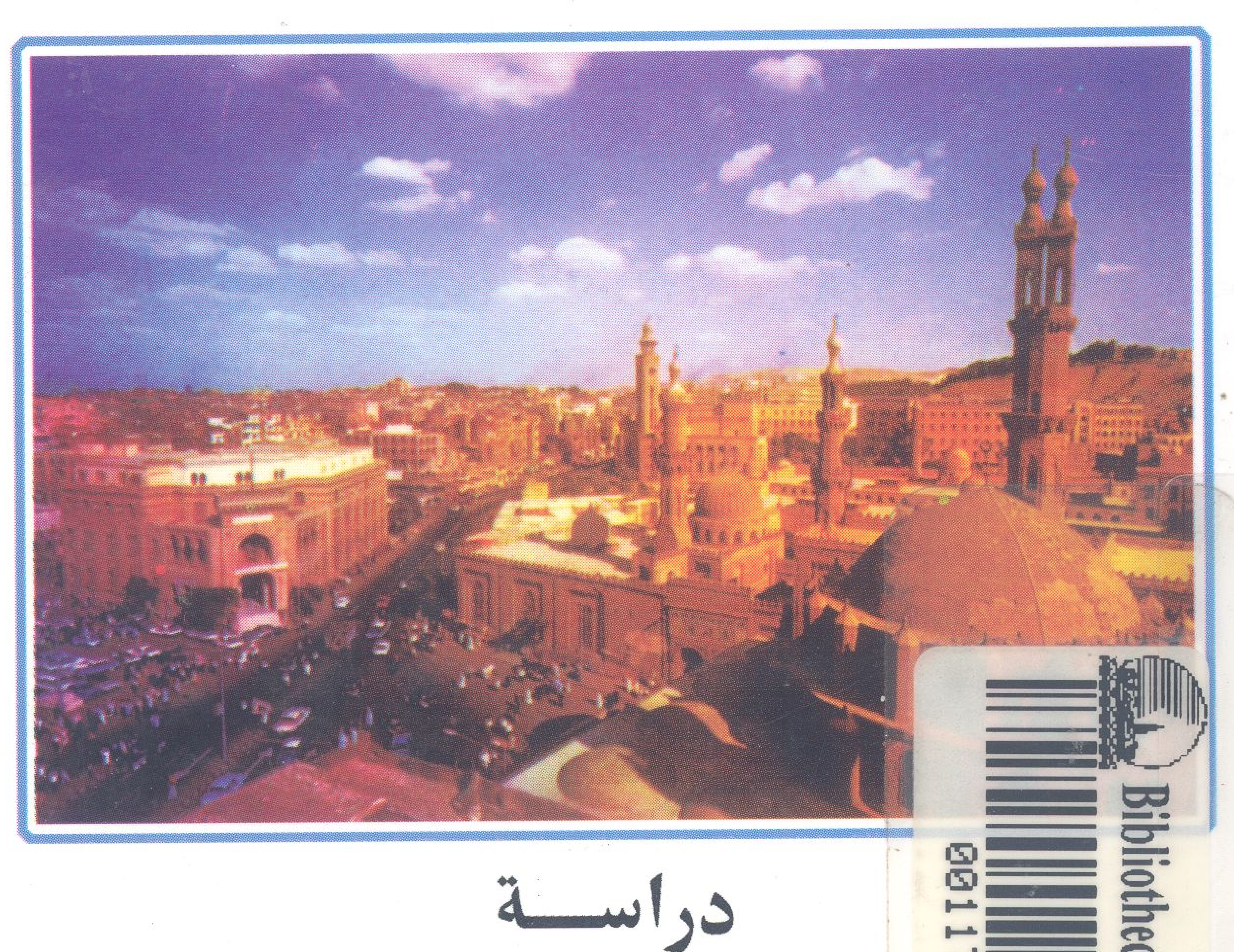
أحمد بدران

التوجهات النقدية لرواية
عودة الروح



دراسة



التوجهات النقدية لرواية "عودة الروح"

دراسة

احمد بدران

الطبعة العربية الأولى ١٩٩٩

رقم الإيداع ٩٩/١٥١٣٧

الترقيم الدولى : I.S.B.N. 977-291-180-9



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة ، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى، فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل .
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات ، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب ، ونشره وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه .
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها ، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية .

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

المشرف العام على السلسلة الأدبية

خيرى عبد الجواد

الجمع والصف الالكترونى
مركز الحضارة العربية
٤ ش العلمين عمارات الأوقاف
ميدان الكيت كات ت : ٣٤٤٨٣٦٨

أحمد بدران

التوجهات النقدية لرواية
"عودة الروح"



إهداء

- *إلى زوجتي إلهام مصدر إلهامي ،*
- *وإلى أولادي الثلاثة ؛ باسل ، رواد ، وراوي*

شمس الربيع في خريف العمر

أحمد

مقدمة

يتناول هذا البحث اهتمامات النقاد، وتوجهاتهم النقدية والفكرية،لرواية عودة الروح لتوفيق الحكيم.

لقد وقع الاختيار على رواية "عودة الروح" بالذات لعدة أسباب أهمها:

(ا) لانتمائها إلى روايات النشأة، ولأنها تحتوي ملامح ومقاطع من حياة المؤلف وبيئته، فقد تجسدت فيها كل الملامح الأوتوبيوغرافية، الطروحات الفكرية، المظاهر الاجتماعية، والأحداث السياسية التي سادت تلك الفترة. وقد بيّن (روجر ألن) أنّ اسم الرواية يبيّن منذ البداية أنّ الرواية قد شحنت بتلك الطروحات الفكرية الثقيلة المتمثلة بالحركة الفرعونية التي سادت إلى حد كبير في الوقت الذي كتبت فيه الرواية، والتي جاءت لتجذّر فكرة مصر الخالدة على الرغم من تعاقب المحتلين، بالإضافة إلى ثورة ١٩١٩ التي برزت ملامحها في الرواية لتضيف بعداً تطبيقياً يعبر عن خلود المصريين وحسهم الوطني.[1]

(٢) لمكانتها بين هذه الروايات، كما أشار لذلك بعض النقاد، فقد اعتقد بعضهم أنها نقطة تحول في تاريخ الرواية، وعلاقة النضج الحقيقي لها (روجر ألن، إسماعيل أدهم، يحي حقي وغيرهم)، كما واعتبرها "غالي

---

[1] أنظر: روجر ألن، الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٦، ص ٣٧.

وقد التفت إلى ذلك (*Hamdi Sakkut*)فاعتبر عنوان الرواية عودة الروح بمثابة إشارة لعودة الروح القومية لدى المصريين، وإحيائها في ثورة ١٩١٩ التي قادها سعد زغلول، أنظر:

-Hamdi Sakkut, The Egyptian Novel and Its Main Trends From 1913 To 1952, Cairo: The American University in Cairo Press, 1971, p. 86.

"فاطمة موسى" تجزم أنّ "توفيق الحكيم" كتب روايته في باريس سنة ١٩٢٧، وقد كان متأثراً جداً بثورة ١٩١٩ ولهذا فالرواية تجسّد قضايا تميّز مصر في تلك الفترة. أنظر:

-Fatma Moussa - Mahmoud, The Arabic Novel in Egypt 1914-1970, Cairo: Egyptian General Book Organization, 1973, p. 25.

شكري" رائدة حقيقية للرواية المصرية، والوعي القومي.

(٣) لقربها – من ناحية زمنية (١٩٣٢) –من نهاية فترة النشأة. وقـد ساهمت في تطور الرواية العربية وفي التمهيد لروايـات فـترة النضـج، والوعي القومي.

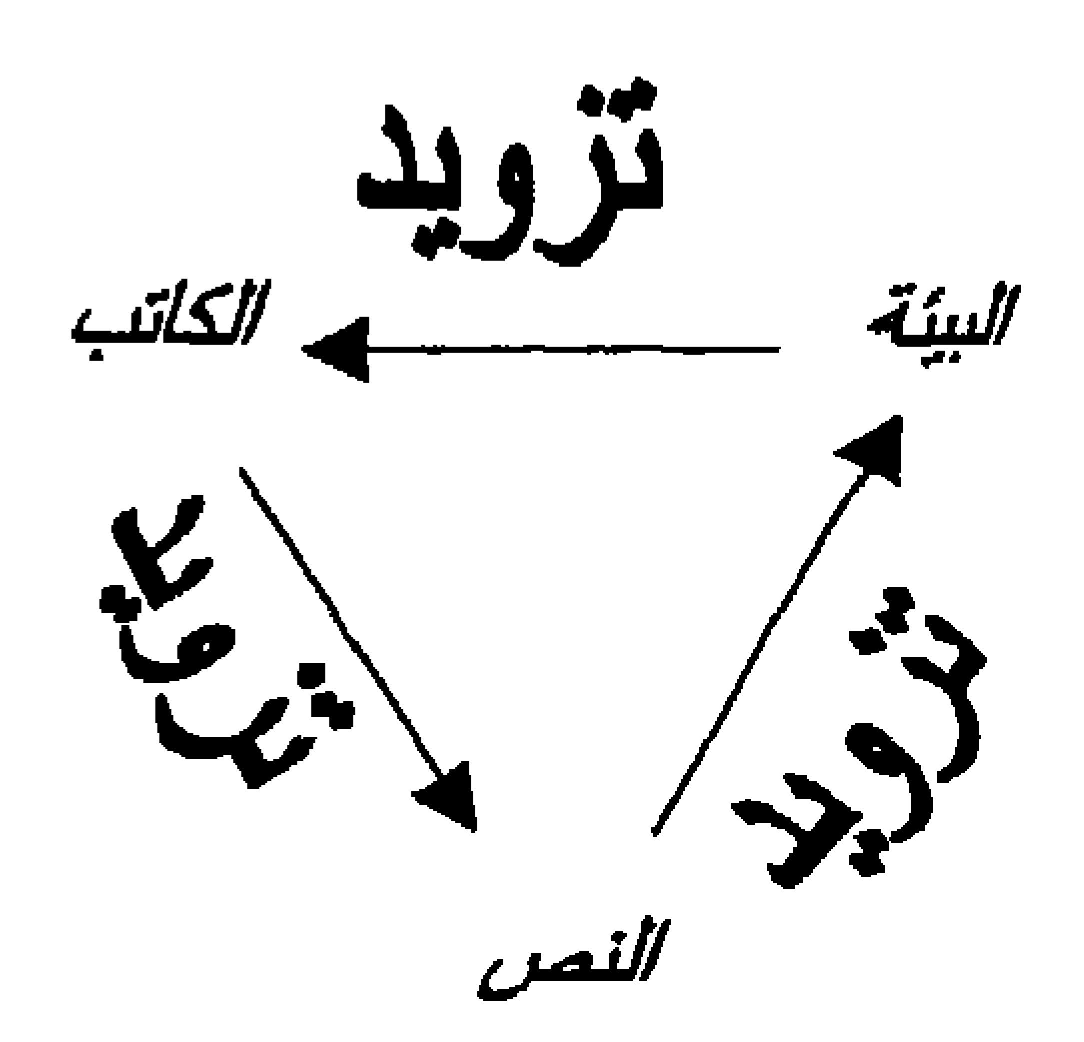
الفرضية الأساسية لهذا البحث أن معظم النقاد للرواية قد توجهوا توجّها واقعياً وأولوا أهمية لعناصر خارج النص، فأقحموا ذات المؤلف، المحيـط الزماني والمكاني الذي نشأت فيه الرواية وبحثوا عن أفكار الكاتب وآرائـه ومواقفه، وفتشوا عن شخصيات وظفت لأغراض الكاتب وخدمة لمواقفـه، وهي جميعها مظاهر أو دلائل أولية تبيّن توجه النقـاد فـي نقدهـم لـهذه الروايات، فهم ساروا في نقدهم هذا مسار المذهب الواقعي في النقد والـذي يجد أحيانا بالأدب عناصر تقوم على ملاحظة الواقع وتسـجيله، وأحيانـا يستقي مادته ويستوحي موضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكله، أحيانـا أخرى يُقصد به الأدب الموضوعي، وكأن واقع النفس الفرديـة لا يصلـح مادة للأدب الواقعي، وهذا الأخير يسلمنا إلى المفهوم الاشـتراكي لمعنـى الواقعية في الأدب، حيث نرى الاشتراكيين يقصدون من هذه الواقعية تناول الأدب لمشاكل المجتمع ومظاهر آلامه وبؤسه، وذلك لإيقاظ وعي الجماهير ودفعها إلى حل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى.[٢]

من خلال ما تقدم فإن المدلول الاصطلاحي للفظة واقعية كمذهب أدبـي ونقدي لا ينفصل بأي حال من الأحوال عن المدلول الاشتقاقي المستفاد من كلمة واقع، لذا فإن البيئة الخارجية (المحيط الزماني والمكـاني للكـاتب) تلعب دورا مهمّاً عند المدرسة الواقعية ، فهي تقوم بدور المزود للكاتب من جهة (لان الكاتب يستمد من بيئته موضوعات أدبه)، ثم في نفـس الوقـت

---

[٢] أنظر: محمد مندور، الأدب ومذاهبه، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشـر، ١٩٧٩، ص ٩٠ وما بعد.

تقوم بدور المتلقي، لان الكاتب في هذه المرحلة يستهدف تثبيت مـــا فـــي المجتمع من قيم أصيلة وصالحة. ويبغي تعميق القيم المنشودة وتأصيلـــها، وإحداث التغيير في المفاهيم الفاسدة، والأوضاع السيئة.



وهكذا فإنّ عملية التأثير والعلاقة الجدلية بين القارئ والنص تسير فـــي اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص. فبقدر مـــا يقدم النص للقارئ ويؤثر فيه، يضفي

القارئ على النص أبعاداً جديدة، وهذا مـــا يســمى بنظريـــة التـــأثير والاتصال.[٣]

عندما نذكر كلمة (قارئ) نقصد من خلالها (الناقد) أيضا لأن النقاد هـــم قراء بالأساس، فليس للناقد أيّ امتياز عن القارئ العادي سوى قربه مـــن النصوص، ووظيفته الأساسية محاولة فهم الكتاب، وتفســير نصوصـــهم . وأحيانا معرفة دلالة النص تعني عند بعض النقاد مدى ارتباط هذا النـــص

---

[٣٣] أنظر: نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، فصـــول، الأســلوبية المجلد ٥، عدد ٢، ١٩٨٤، ص ١٠١-١٠٨.

في هذا المقال تشرح "نبيلة إبراهيم" نظرية الناقد "حول التأثير والاتصال بيـــن القارئ والنص حيث يكون التأثير في اتجاهين.وهي بذلك تعـــارض أصحـــاب نظريـــة "الاستقبال" الذين رأوا التأثير باتجاه واحد من النص إلى القارئ فقط.

بأمور وعناصر أخرى خارجة عنه[4]. ومن بين النقاد من حاول إقامة علاقة مباشرة بين النص الأدبي والواقع المعيش، فأقحم الخارج على الداخل، البيئة إلى النص، مولياً أهمية كبيرة للوقائع والأحداث التي عايشت رواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم، أما الإهتمام بالنواحي الشكلية والأسلوبية للرواية، كالمبنى، مستويات اللغة، الرمز، فقد ورد كجزء من عرض المضمون. فالأشكال والأساليب لا تمثل انفصاماً عن الواقع، وإنما هي عملية حيّة متباينة تحتضن كل الواقع وبكل تكامله.[5] نكاد لا نجد عند النقاد والدارسين الذين عالجوا رواية "عودة الروح" أيّ فصل بين الشكل والمضمون، لأن العناصر الشكلية عندهم داخلة في المضمون إلى درجة الخلط بينهما، والناقد بمعرض حديثه عن مضامين الرواية، بيئتها، الظلال التاريخية المحيطة بها، الطرح الفكري الخاص بالكاتب وحياة الكاتب نفسه، نجده يتعرض للنواحي الأسلوبية ومبنى الرواية مع الكثير من التّماس بمضمون الرواية الذي يربطونه عادة بالواقع المعيش، ومسيرة حياة الكاتب.

---

[4] أنظر: شكري محمد عياد، دائرة الابداع، مقدمة في أصول النقد، القاهرة: دار الياس العصرية، ١٩٨٧، ص١٥١.-١٦٩

[5] أنظر: ثابت بداري، الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر، دون دار نشر، ١٩٧٩، ص ٢٣.

الفصل الأول
إلتفات النقاد إلى بيئة الكاتب

إن النقاد والباحثين الذين تعرضوا لرواية عودة *الروح* لتوفيق الحكيم – كما سأبيّن لاحقاً – قد تناولوا هذه الرواية على أســـاس صلتــها الوثيقــة بالواقع، فحلّلوا هذا العمل الأدبي على ضوء إقحام الخارج على الداخـــل، ولم يختلفوا في أنّ ثمة صلة ما تقوم بين الأثر الأدبي والفني وبين الواقــع. إلا أنّ خلافهم تمحور في تحديد أهمية هذه الصلة ومداها، ومدى التـــأثير المتبادل بين الكاتب بنصه الأدبي وبين المتلقي كواقع اجتمـــاعي، سياســـي واقتصادي. سواء كان للواقع الموضوعي اعتباره، أو كان بمثابـــة المـــادة الخام التي يستطيع الأديب أن يتجاوزها، أو يغير معالمها، أو يعبث بها كما يحلو له. إلا أنها تبقى الأساس وذات تأثير واضح المعالم. لذا فـــإن هـــذا الواقع تحدده البيئة التي تقوم أساساً على الزمان والمكان،وبما أنه لا يمكـــن الفصل بينهما فقد حدا ببعضهم جمع المصطلحين فـــي مصطلـــح واحـــد (الزمكانية) (*Chronotop*) ، وذلك دلالة على عمق الصلة بينهما.[٦]

أما الزمان، فقد أُولي أهمية كبيرة عند النقاد، وذلك لأنّ تحديـــد زمـــن كتابة رواية "عودة الروح" يفتح مجالاً كبيراً لربطها بالبيئة، ولربما يوثـــق صلتها بالواقع المصريِ بعد ثورة ١٩١٩، خاصة وأن لأحـــداث الثـــورة المصرية نصيباً غير قليل من أحداث هذه الرواية. أضف إلى ذلك أن هـــذه الرواية من الروايات المصرية الأولى، وعليه فقد أولى دارسوها أهمية

---

[٦] حول مصطلح(الزمكانية – *Chronotop*) انظر:
– أمينة رشيد، علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي – زمكانيـــة بـــاختين، مجلـــة أدب ونقد،ديسمبر ١٩٨٥، ص٤٧-٥٩

وهذا المصطلح في اصله من ابتداع باختين، حسب ما ادعته أمينة رشيد فـــي مقالـــها هذا.

لزمن كتابتها فيما يتعلق بدورها الريادي للرواية المصرية.[7]

وقد اعتبرها البعض أول رواية مصرية جديرة بأن تقارن بالأعمال الروائية الغربية، لأنها ترتفع إلى المقاييس الأدبية الغربية، وقد أحدثت تقدماً ملحوظاً في الأدب المصري الحديث، وكان لها – إضافة إلى "زينب" لهيكل- أهمية كبرى في تطور الرواية العربية الحديثة.[8]

يرجح النقاد أن "عودة الروح" كتبت قبل أهل الكهف – مع انهما نشرتا في نفس السنة ١٩٣٣- وذلك لسببين

(ا) أن الحكيم في عودة الروح منعزل، ذو نظرة محلية قوامها ديانة الفراعنة وأساطيرهم، وفي "أهل الكهف" هو منعزل، ذو نظرة عالمية، ولذا يقتضي أن يسير التطور من الخاص إلى العام وليس بالعكس.[9]

(٢) الحب في عودة الروح سطحي، فيه الكثير من ميعة الصبا وصغائره، بينما هو في أهل الكهف اكثر عمقاً واتزاناً، وأجل خطراً، وأوثق صلة بالحياة.[10]

بالرغم من نشر الرواية سنة ١٩٣٣، فقد جزم النقاد أن كتابتها كانت

---

[7] أود تقديم رأي "غالي شكري" بتحفظ، فهو يرى أنه بالرغم من المحاولات الأدبية الأولى التي سبقت "عودة الروح" "مثل أعمال "المويلحي" التي كانت من قبيل المقامات، ورواية "زينب" "لمحمد حسين هيكل"، والتي استكملت إلى حدٍّ كبير الثوب الروائي المصري، لأنها خالية من آثار المقامة ولدورها الريادي الهام في استعمال العامية، إلا أن الرواية المصرية لم تبدأ لا "بحديث عيسى بن هشام"، ولا "بزينب"، وإنما "بعودة الروح"، فهي تمثل مكان الريادة الحقيقية للرواية المصرية شكلاً ومضموناً. (للتوسع والاستزادة) أنظر :

-غالي شكري، ثورة المعتزل، دراسة في أدب توفيق الحكيم، القاهرة : مكتبة ألا نجلو المصرية، ط ١، ١٩٦٦، ص ١٥٦-١٦١.

[8] *See: Hamdi Sakkut, The Egyptian Novel and its Main Trends, p.89.*

[9] أنظر: إسماعيل أدهم، توفيق الحكيم، القاهرة، ١٩٤٥، ص ١٦٦.

وهو يضيف مصطلح الصوفية، فالروح في "عودة الروح" تصوفية محلية، وفي أهل الكهف عالمية، بما يثبت تدرجاً من المحلي إلى العالمي في الروح الصوفية. انظر أيضاً: يحيى حقي، فجر القصة المصرية، القاهرة: الهيئةالمصريةالعامة للكتاب، ١٩٨٦ ،ص ١٢٨.

[10] أنظر : يحيى حقي، فجر القصة المصرية، ص ١٢٨.

سابقة بعدة سنوات.[11] وكانت مطبوعة بتأثير ثورة ١٩١٩.[12]

بعد فترة ليست بالقصيرة من صدور رواية "زينب"، راجت مجموعة من الروايات التي اتصلت اتصالا وثيقاً بالبيئة العامة والبيئة الخاصة المرتبطة بذات مؤلفيها، ولعل تحديد زمن كتابتها بدقة ينبع من كونها مرتبطة كما أسلفنا بثورة ١٩١٩.

"فاطمة موسى" تتساءل هل الحكيم كتب روايته رثاء لسعد زغلول الذي توفي في أغسطس سنة ١٩٢٧، أم أنه كتبها قبل وفاة الزعيم صانع الثورة؟ ثم ضمنها الرثاء المقتبس من نشيد الموتى،[13] وهي تعتقد أن هذه التكهنات لا يقطعها إلا الحكيم نفسه،[14] فتوفيق الحكيم يعترف في أكثر من موضع أن أدبه وليد عصره وابن بيئته "على أنّ تناول الأدب والفن لشؤون البيئة والزمن والمجتمع لا بد أيضا من أن يكون على نحو لا يشبه - من قريب أو بعيد - ما تعرفه الصحف، أو الدعايات، أو المناسبات!...

---

[11] أنظر: عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث،القاهرة : دار المعارف ، د. ت ، ص ١٨.
عبد الحميد القط يعتقد أنها نشرت بعد كتابتها بست سنوات، وذلك سنة ١٩٢٧ على وجه التقريب.
أنظر أيضا: محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها اتجاهاتها أعلامها ، الإسكندرية:د. ت، ص١٧١
حيث أكد محمد زغلول سلام أن الرواية خرجت إلى النور سنة ١٩٣٣، وعلى ما يبدو أن الحكيم قد بدأ كتابتها قبل ذلك بسنوات، لأنها قريبة العهد بأحداث الثورة.

[12] في أعقاب الثورة المصرية سنة ١٩١٩، ومن قطوفها الدانية، ظهرت المدرسة الحديثة رافعة شعار العصرية المصرية. ومؤسسة الواقعية المصرية في الحركة الروائية باتجاهها نحو الطبقات الشعبية، فأكدت دور الطبقة الوسطى في بناء الأمة، وولدت البطل الشعبي من غمار الناس. (للتوسع)أنظر: محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية،القاهرة:دار المعارف بمصر، ١٩٧١ ص ٥٥٣-٥٥٤. وانظر أيضا علي شلش ،إتجاهات الأدب ومعاركه في المجلات الأدبية في مصر ١٩٣٩ - ١٩٥٢ ،القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص١١٠.

[13] أنظر: توفيق الحكيم، عودة الروح، الجزء الأول، الحلمية الجديدة : مكتبة الآداب، ١٩٦٧.

[14] أنظر: د. فاطمة موسى، في الرواية العربية المعاصرة، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ،١٩٧١ ، ص ٢١٩.

فأداة الفن والأدب لا تعنيها المادة الإخبارية الطارئة المتغيرة، بل هي تعنى بالجوهر الثابت، والمبدأ العام المستخلص مما يجري في الزمان والمكان"[١٥]، وقد استشهد توفيق الحكيم بأعماله الأدبية أمثلة جيدةلدعم رأيه، منها "مسرح المجتمع"، "عصفور من الشرق"، "يوميات نائب في الأرياف"، و"عودة الروح" فهو فيها لم يتخذ من قضية (الفن للفن) أو (الأدب للأدب) هادياً له ، كما وأنّ هذه الأعمال لم تُوضع لأجل اللذة والمتعة، وإنما كان له فيها غرض يتمثل بالأهداف الشعبية والقومية ،وغايات ترمي إلى إصلاح المجتمع من أجل النهوض به[١٦]. وقد أكد "طه حسين" أنّ للأدب وظيفة اجتماعية وغاية إنسانية، أنه يمثّل الحياة التي يعيشها الأديب مع أفراد مجتمعه، ويجسّد المتغيرات الاجتماعية والسياسية[١٧] ، و"محمود تيمور" يرى أنّ النقاد ابتدعوا تسميات متعددة للأدب الذي يتوجه توجها واقعياً، من هذه التسميات (الأدب المجنّد)، (الأدب الملتزم)، (الأدب الهادف)، وكل هذه التسميات تصبّ في رافد الواقعية، وما يمنح العمل الأدبي واقعية ما هو كونه يتمشى مع البيئة التي يعيش فيها الأديب،ويتّفق مع مشكلات مجتمعه وقضاياه الإجتماعية والسياسية،[١٨]لأن الرواية -كما يرى *Hamdi Sakkut*- إستطاعت أن تصوّر حياة الطبقة الوسطى في مصر بعد الحرب العالمية الأولى، فهي تتعرض للأوضاع السياسية

---

[١٥] توفيق الحكيم، فن الأدب، القاهرة : مكتبة الآداب، ١٩٥٢، ص ٣١٢ وما بعد.

[١٦]أنظر: ن.م، ص ٣١٤.

ولعل هذا الرأي يتفق مع رأي "طه حسين" في العمل الأدبي الذي يجب أن يكون انعكاساً لبيئة الأديب، وأنه على الأديب أن صور قطاعات الحياة المختلفة. وتبدو أصالة العمل الأدبي في تجسيده لقضايا المجتمع السياسية والاجتماعية، فالأديب لا ينشئ أدبه لفرد من الناس، ولا لجماعة محدودة منهم، وإنما لبيئته التي يعيش فيها.

-أنظر: طه حسين، خصام ونقد، بيروت: دار العلم للملايين، ط ٢، ١٩٦٠، ص٤٦ ومابعد.

[١٧] أنظر: طه حسين، خصام ونقد، ص ٦٦.

[١٨] أنظر : محمود تيمور، الأدب الهادف، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٥٩، ص ٣٨ وما بعد.

والنزاعات حول استقلال مصر، وهي أفكار سيطرت على حياة المصريين في حينه.[19]

إذا كانت "عودة الروح" قد كتبت فعلاً بعد وفاة زعيم الثورة سعد زغلول، فإن هذا الحدث كان بمثابة إيحاء مباشر أو غير مباشر للحكيم في كتابة الرواية، وربطها بمصر إبان الثورة التي كان زعيمها سعد زغلول. من هنا فقد أقحم "توفيق الحكيم" كل ما يتعلق بثورة ١٩١٩ كبيئة خارجية عامة ، خاصة وأنّ روح الثورة قد تجسدت على المستوى الفكري في الرواية من خلال إثبات عناصر الاتحاد وفكرة البعث، وقد اعتبر غالي شكري "عودة الروح" تعبيراً هاماً عن إحدى المراحل التاريخية في الثورة المصرية، وكان الحكيم واحداً من قلة نادرة تصوغ حلم الثورة في مستوى أكثر تقدمًا من معاصريه"[٢٠].

تدور أحداث الرواية في القاهرة[٢١]، وفي الريف المصري[٢٢] ، فالقسم القاهري منها فيه انغماس الشخصيات بحب "سنية"، ثم الانخراط بالثورة، الاجتماعات،والمظاهرات.[٢٣] أما القسم الريفي ففيه مقاطع كثيرة تتحدث عن الفلاح المصري الكادح، المتشبث بالطين والأرض، وقد أكّد معظم النقاد انه لا تماسّ بين المقاطع الريفية وبين المقاطع القاهرية، فالمقاطع التي يصف بها الحكيم الريف لا تتجانس مع المقاطع القاهرية، لأن كل ما

---

[19] *See: Hamdi Sakkut, p. 87.*

[٢٠] أنظر: غالي شكري،معنى المأساة في الرواية العربية،رحلة العذاب، بيروت: دار الأوقاف الجديدة،ط ٣، ١٩٨٠،ص ١٩وما بعد.

[٢١] أنظر :عودة الروح، ج ١، ج ٢.

[٢٢] أنظر: ن.م، ج٢.

[٢٣] بخصوص انعكاسات الثورة في الأدب المصري في مطلع القرن العشرين، هناك من يعتبر أدب تلك الفترة أدب الثورة، وقد أفرد "غالي شكري" باباً أطلق عليه اسم أدب الثورة بين الحلم والواقع. (للتوسع والاستزادة)راجع:

–غالي شكري، الرواية العربية في رحلة العذاب، القاهرة : عالم الكتب، ١٩٧١، ط ١، ص ١٢–٣٣.

يحدث هناك لا يمت بالقسم القاهري بأية صلة فالواقع الريفي في "عودة الروح" يفقد وجوده الموضوعي، ويتحول إلى أداة تعرض أفكار المؤلف التي بنيت بأسلوب التصور الفكري الذي فُرض على الأحداث العاجزة وحدها عن النطق بهذا التصور، لأن واقع الفلاح والإنسان في "عودة الروح" يخضع لتصور مثالي خلاصته أنّ الفلاح المصري الذي يعيش بيننا هو نفس الفلاح الذي بنى الأهرام، وأتى بالمعجزات، وشيّد أعظم حضارة بالتاريخ، فجوهر الفلاح

ثابت وطبيعته واحدة، بالرغم مما يظهر على السطح خلافاً لذلك.[٢٤]

أما القسم القاهري فقد اعتبره النقاد أوثق بالبيئة الخارجية العامة من المقاطع الريفية التي اعتبرت مقحمة على النص. فوضعية البيئة الخارجية الأولى (القسم القاهري) كانت بطبيعتها تعد بالكثير، ولكنها ما تلبث أن تهتزّ حين يعود محسن في منتصف القصة إلى عزبة والديه في الريف لقضاء إجازته،[٢٥] وهذا يعطي مجالاً للكاتب أن يتوسّع بالموضوع الذي بنى على أساسه عنوان روايته وهو: الحركة الفرعونية التي كانت سائدة إلى حد كبير في الوقت الذي كتبت فيه الرواية. وقد تلخصت بفكرة مصر الخالدة التي لا تتغير بالرغم من مرور الزمن وتعاقب المحتلين الأجانب، وقد يكون تطبيق هذه الفكرة من خلال ثورة ١٩١٩ التي احتلت حيزاً لا بأس به على صعيد الرواية، فبدت مشاركة أفراد العائلة بهذه الثورة في النهاية أمراً مناسباً، مع أن "روجر آلن" يعتقد أنّ محاولة الجمع بين هذا

---

[٢٤] أنظر: عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض، القاهرة :دار المعارف، ١٩٨٣، ط ٣ ، ص ١٢٠-١٢٧.

حيث قارن عبد المحسن طه بدر بين واقع الفلاح في "عودة الروح"، وواقعه في "يوميات نائب في الأرياف"، معتبراً أن التصوّر في كلا الروايتين متناقض، لأن التصوّر لواقع الفلاح في "عودة الروح" مثالي، فالفلاح المصري يُصوَّر كأنه أعظم حضارة وأكثر إنسانية من إنسان الغرب.

[٢٥] أنظر :عودة الروح، ج٢، ص٣-٧١

الكون الرمزي الذي استنهضه الحكيم في المقاطع الريفية، وبين الصور الواقعية التي نشطت في المقاطع القاهرية كانت -بحد ذاتها- محاولة فاشلة[٢٦]، ولعل عدم التوازن هذا كما يراه "إسماعيل أدهم" ناجم عن حياة "توفيق الحكيم" التي يصطرع فيها الواقع الذي يحياه بحكم عمله، والخيال الذي يحيا فيه بالأحلام بحكم طبيعته، فكثيراً ما تُرجم هذا الصراع بهروب الحكيم من العالم الواقعي ولواذه بالعالم التجريدي، عالم الأحلام والخيال.[٢٧]

إن المقاطع الريفية التي استنهضت الأسطورة الفرعونية في ذهن الحكيم، هي نفس الأفكار التي تمسك بها الشعب المصري منذ أوّل عصوره، فهي تمثل ذلك الماضي الذي يتصل مع هذا الحاضر، فالمواقف من هذا الحاضر تتحدد على ضوء علاقتها بالماضي، إذ أن طبيعة هذه العلاقة تقضي – في التحليل الاخير– إلى النظر نحو هذا الماضي كذكرى قد تفيد في مراجعة تقييم الحاضر، واستشراف المستقبل، "فأوزوريس" الذي يمثل الماضي، يتواصل مع سعد زغلول الذي يمثل الحاضر، ومن ثمّ يتطلع هذا التواصل نحو المستقبل المتمثل بالشباب المصري في نضاله ضد الاستعمار ،الرجعية والتخلف.[٢٨] لذلك طبيعي الأمر أن يجسّد الريف المصري كبيئة خارجية تلك الفكرة التي تجمع "سعد زغلول" زعيم الثورة من جهة، ومجد الأمة المصرية في الحضارة الفرعونية القديمة من جهة أخرى، "فالحكيم يسعى أن يصور "الروح المصرية" معبراً عن رأي معين في هذه الروح، ومن جانب آخر، فهو يتكئ على فكرة العمق الحضاري

---

[26] *Roger Allen, The Arabic Novel an Historical and Critical Introduction, London: University of Manchester, 1982, p, 38* وما بعد

[٢٧] أنظر :إسماعيل أدهم، وإبراهيم ناجي، توفيق الحكيم ، ص ٩٣-٩٤.
هذه النزعة في شخصية توفيق الحكيم تظهر في أعماله الأخرى عصفور من الشرق، ويوميات نائب في الأرياف.

[٢٨] أنظر: أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣، ص ٣٥-٣٦.

حسب إجماع النقاد – بأحداث واقعية في زمن ومكان معيشين[٣٠] أو كما اعتبرها "محمد علي حماد" مصرية بأبطالها، بموضوعها، بما فيها من عادات وطباع وخلق مصرية صحيحة، فالطابع المصري يطالعنا في كل صفحة، وكل سطر، فقراءتها تضفي جواً مألوفاً، وناسها يتحدثون ويتحركون بلا افتعال مما يطبع القصة بطابع المصرية، والحياة الواقعية النابضة بالحركة،[٣١] فقد "بدت صورة "مصر–المكان" تجسيداً فنياً ينبئ عن انحياز "الحكيم" للفكرة المصرية. فما أكثر الصور الروائية التي تراءت فيها مصر عبر صفحات الرواية ،وتنوعت وظيفة المكان من مشهد لآخر، حيث جسد إحساس الشخصية، وتفاعلها مع البيئة".[٣٢]

الناقد "أحمد إبراهيم الهواري" يرى أن القاهرة (المكان الخاص) يتعالق مع مصر (المكان العام) ،وفيهما دلالات على البعد الاجتماعي والسياسي بكل المستويات. أما استخدام الحكيم (لمصر –الزمان) ،ففيه تجسيد رؤيته من خلاله، ورؤاه للفكرة القومية التي آمن بها، فكل الصور الروائية لمصر في الرواية تتلاحق مواكبة تيار الزمن[٣٣].وقد بيّنت (*Hilary Kilpatrick*) أنّ "عودة الروح" تقوم على فكرة أساسية، هي دعوة لتشكيل المجتمع المصري، وبنائه من جديد باستقلالية، وهذه فكرة تطابق الأجواء والظروف التي سادت في فترة ثورة ١٩١٩، وروّج لها مجموعة من المفكرين المصريين القوميين آنذاك.[٣٤]

---

[٣٠] أنظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، القاهرة : المؤسسة العامة للكتاب ، د. ت، ص٩٩.

هذا لا يعني بأي حال من الأحوال النقل المباشر الفوتوغرافي من الواقع، وإنما هي بمثابة رؤيا فيها الواقع وفيها الحلم، فيها التصوير المباشر للمجتمع، وفيها الخيال الصرف، وفيها الواقع الذي تحكمه فكرة كبيرة فتغيّره أو تطوره أو تعيد تشكيله ليكون أقرب للفكرة أو أكثر تمثيلاً لها.

[٣١] أنظر: محمد علي حماد، عودة الروح، من كتاب أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ١٦١.

[٣٢] أنظر :أحمد إبراهيم الهواري،الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٤٦.

[٣٣] أنظر: ن.م، ص ٥٠.

[34] *See: Hilary Kilpatrick, The Modern Egyptian Novel, pp. 43-44.*

هذه هي البيئة بزمانها ومكانها التي التفت إليـــها النقـــاد مـــن خـــلال دراساتهم ونقدهم لرواية "عودة الروح"، وبما أن الكاتب هو جزء من هـــذا الواقع، وهو فرد منصهر كيانياً وفكرياً بهذا الواقع[35]، لذا فهو فـــي هـــذه الرواية يحوم حول دائرة البيئة العامة (مصر – تاريخاً وحاضراً، سياســـياً واجتماعياً). هذه الدائرة تحوي في داخلها دائرة صغرى، دائـــرة الـــذات. فالترجمة الذاتية تتمحور حول العلاقة بين الكاتب، وبين ما يكتبه، وخـــير دليل على ذلك إقحامه كل ما يتعلق بثورة ١٩١٩ (كبيئة خارجية عامـــة). وبما أن الكاتب هو جزء لا يتجزأ من هذه البيئة، وهو مركب من مركبّـات الواقع السياسي والاجتماعي (الذي هو خارج النص)،لذا فالترجمة الذاتيـــة هي عملية ربط بين ما هو خارج النص وبين ما هو داخل النص،

وهي نوع من أنواع إقحام (الخارج) إلـــى (الداخـــل) (*Context In Text*)[36]

---

[35]فكرة العلاقة بين الفرد والمجتمع هي فكرة لها أساسها ودورها، حيث لا وجود للمجتمـــع دون الفرد، ولا دورللفرد بغير المجتمع،

فالتأثير الاجتماعي للفرد لا يتحقق إلا في المجتمع. (عن العلاقة الجدليـــة بيـــن الفـــرد والمجتمع) . أنظر:

-أحمد إبراهيم الهواري، البطل المعاصر في الرواية المصرية، ص ١٥.

– محمد زغلول سلام ، دراسات في القصة العربية الحديثة، ص١٧٣-١٧٤.

وقد اعتبر محمد زغلول سلام هذه القصة واقعية، لأنها ترتبـــط بالحيـــاة ارتباطـــاً شديداً، فالبيئة هي البيئة المصرية التي يعيشها

المصريون، ويحسها أهل القاهرة وأهل الريف في دمائهم.

[36] أنظر: كريستوفر بطلر، التفسير، والتفكيك، والأيديولوجيا، ترجمة وتقديم نهاد صليحـــة، فصول، المجلد ٥، العدد ٣، أبريل/مايو /يونيو، ١٩٨٥، ص ٧٩ وما بعد. يقســـم بطلـــر النص الأدبي إلى ثلاث مناطق (ا) الموضوع والأفكار المترابطة داخل النص (ب) السـياق أو الموقف الخيالي الذي يطرحه المؤلف داخل النص لانتظام الموضوع والأفكار بحيـــث تكتسب معناها ودلالاتها، ويكون هذا الموقف أو السياق بمثابة الإطـــار المرجعـــي الأول لإيجاد الدلالة، وهو ما يسميه (بالنص المصاحب Con-Text) (ج) الســـياق التـــاريخي الحقيقي للنص الذي يسميه (*Context*) أي الحقبة التاريخية التي يصورها النص علـــى نحو ما نعرفها من خلال قراءتنا للتاريخ بعيداً عن النص. وهذا السياق التـــاريخي هـــو الإطار المرجعي الثاني لإيجاد الدلالة وتحديد المعاني.

الفصل الثاني

إلتفات النقاد إلى ذات الكاتب

(علاقة الكاتب بما يكتب)

هذا الباب يبحث في النوع الثاني من أنواع البيئة، علاقة البيئة الخاصة (حياة المؤلف)بالنص، علما أن الكاتب ببيئته الخاصة هو جزء لا يتجزأ من البيئة العامة، أو هو ممثل لها أو يكاد يكون كذلك.

حديثنا عن (الذات) أو إقحامها على (الموضوع) في العمل الأدبي يفرر مجموعة أسئلة تطفو على السطح وتطرح نفسها. هـل يمكـن أن يتجـرد العمل الأدبي من الدلالة على ذاتية مؤلفه؟ إلى أي مدى ينبغـي ألا يبيّـن العمل الأدبي ذاتية صاحبه[37]؟ وهل بالإمكـان التمتـع بـالقدرة السـلبية (*Negative Copability*) وإلغاء الشخصية الذاتية؟![38]

إن الإجابة عن هذه الأسئلة ليست بالأمر السهل، حتى وإن اسـتطعنا قطع النص (Text) عن البيئة الخاصة والعامة (*Context*) –حسـب مـا تراه المدارس التي تُعنى بالأسلوب والشكل دون المضمون – إلا أنه "مـن المؤكد أن تتأثر القصة بالتاريخ الشـخصي لكاتبـها، بمعنـى أن بعـض شخصيات القصة أو شيئاً من أحداثها شاهدها كاتب القصة حقيقة، وإذا لـم يكن هذا أو ذاك، فأفكار الكاتب تطفو مـن حيـن لآخـر، لأنـه صـانع الشخصيات في القصة، مهما حاول أن يمنحها استقلالها الخاص، فكل قصة في الواقع تلتبس بشيء من تاريخ حياة كاتبها".[39]لذا فإن روايات الترجمـة

---

[37] حول (موضوعية الذاتية) و (ذاتية الموضوعية) ودورهما في النص الأدبي. راجع:
–محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، القاهرة: مطبعة نهضة مصر، د. ت، ص ٥٧ –٦٥

[38] (*Negative Capability*)، أي القدرة على ألاّ يكتبوا عن أنفسهم، وإلغاء الشـخصية الذاتية.

[39] ماهر حسن فهمي، السيرة تاريخ وفن، ص ٢٨٦.

الذاتية تفرض نصاً بملامحه وإشاراته، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بذات المؤلف وواقعه، وعليه فان قطع النص الأدبي في الترجمة الذاتية عن البيئة الداخلية الخاصة (ذاتية المؤلف)، أو عزله عن البيئة الخارجية (الواقع المعيش)، وتناوله مجرّداً من كل ذلك لن يتسنى لنا، وسيكون تعنّتا من طرفنا.

"عودة الروح" هي نص روائي من هذا القبيل، وقد تناوله النقاد والباحثون منذ البداية مع ربطه بحياة توفيق الحكيم وشخصه، ولم ينسوا في أبحاثهم هذا الدور الذي تؤديه الرواية بشخوصها، وأحداثها في تمثيل مقطع أو جانب من حياة الحكيم، أو على أقل تقدير فهي تقوم على تجارب ذاتية للمؤلف، وقد بنى فيها الإطار الفني جسراً من الخيال لتعبر فوقه الحقيقة "اختلطت فيها عوامل كثيرة وعناصر مختلفة منها ما هو حقيقي، وما هو غير حقيقي"،[٤٠] وقد عبّر "كامل زهيري" عن هذا المزج بين الحقيقة والخيال بقوله "ويكتب الحكيم رائعته "عودة الروح" بعد الحرب وثورة ١٩١٩، يشعر بمصر التي تبحث عن تأكيد ذاتها وروحها. إنه يؤرخ لثورة ١٩ كما فعل المؤرخون ،ولكنه كتب ثورة ١٩١٩ بقلب ومشاعر وفكر فني

أنظر أيضاً:

Leon Edel, The Modern Psychological Novel Autobiography, New York Grosset and Dunlap, 1964, pp. 103-104.

يتحدث عن (مريام هندرسون) بطلة رواية "الحج" ،حيث تصرخ في الفصل الثالث من الرواية (**honeycomb**) أنها لا تقرأ كتباً من أجل القصة، بل تطالعها كدراسة نفسية للمؤلف فالكتب عندها لا تعني الناس الذين في الكتب، بل المعرفة الدقيقة لكل شيء عن المؤلف ، فالمؤلف وراء كل كلمة [...]، وقد أورد *(Edel)* سؤالا على لسان "فيرجينيا وولف" هل بإمكان الكاتب أن يقيم سوراً بين نفسه وكتابه، دون أن يصبح هذا الكتاب ضيقاً محدوداً؟!

[٤٠] وقد تحدث الحكيم بنفسه عن هذا الموضوع، معتبراً "عودة الروح" عجينة أو طبخة تمتزج فيها وقائع حقيقية مع وقائع متخيّلة، مع مشاعر وتأملات صادقة ومفترضة، لأن الاعتبارات الفنية تنسي الكاتب انتقاء الوقائع الحقيقية عند الكتابة بسبب ظروف الحبكة الروائية. أنظر:فؤاد دواره، عشرة أدباء يتحدثون، الناصرة: مطبعة فؤاد دانيال، د.ت، ص ٣٢-٣٥.

جاء به من تجربة الريف، ومن حي السيدة زينب الذي سكنه في ٣٩ شارع سلامة بالبغّاله حيث أحداث عودة الروح من حياته".[٤١]

لقد تناول النقاد هذه الرواية من زوايا مختلفة مولين أهمية لما يربطها مع واقع توفيق الحكيم، وبالأحداث التي عايشها الكاتب أو حدثت على أرض هذا الواقع، فكانت عملية المزج ظاهرة لبعضهم ،فقد مزج الحكيم بين واقعية الرواية بشخصياتها الحية وصراعها حول الفتاة الجميلة "سنية"، وبين الأحداث السياسية والتحرر القومي المتمثل في الثورة. والفكرة تقوم أساساً على فكرة التوحيد (الكل في واحد)[٤٢]

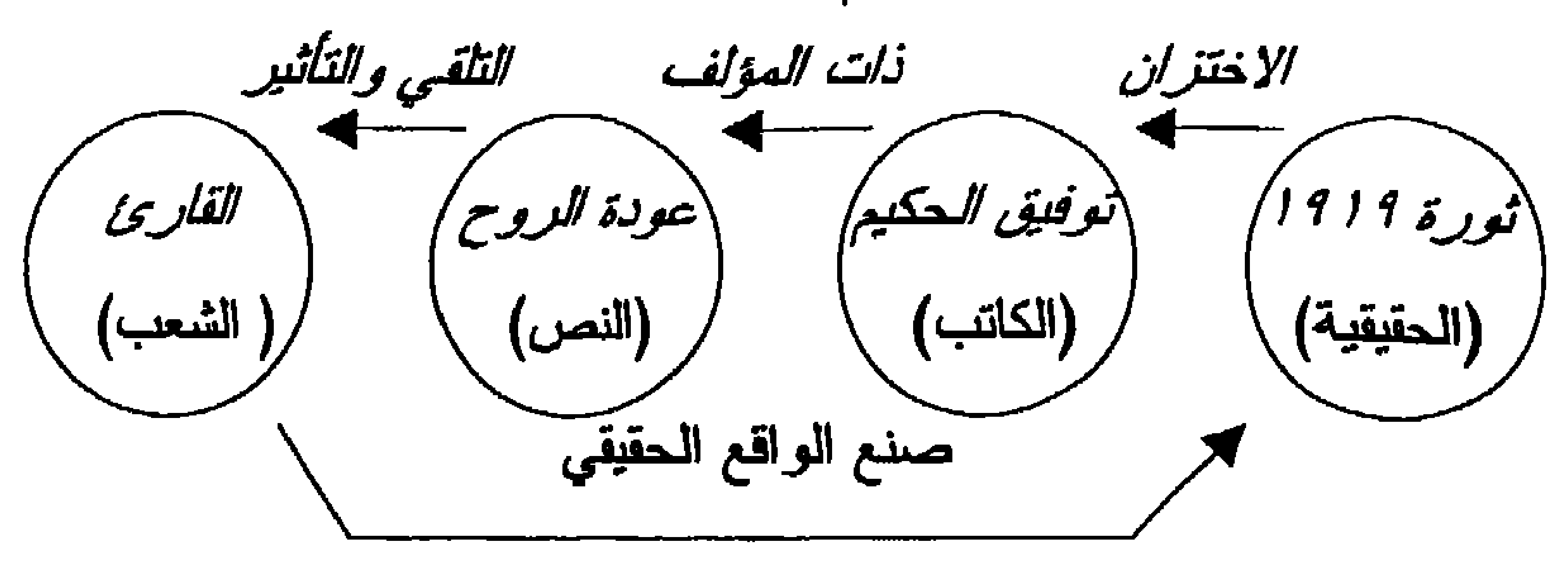
دون أدنى شك أن ثورة "عودة الروح" مستمدة بملامحها وروحها من ثورة ١٩١٩، ومستوحاة من ذلك الحدث، فالحكيم قد عايش الثورة ولا بدّ من أنها قد تركت في نفسيته أثراً، كما تركت في نفسيات الكثيرين من المصريين المثقفين والبسطاء على حدٍّ سواء، ولعل ثورة "عودة الروح" هي ثورة ١٩١٩ كيفما انطبعت في ذات الحكيم، لذا – وعلى وجه الدقة– فإن الثورة في عودة الروح مستفيضة من ذات الحكيم كبيئة داخلية (كما هي مطبوعة في ذهن المؤلف ،أي إقحام الذات وما تحس، أو تشعر، أو تفكر به)، وليس مجرد بيئة خارجية بتأثير الثورة الحقيقية، لأن الثورة في "عودة الروح" هي ليست الثورة الحقيقية حتى وإن كانت مستوحاة من أحداثها، وإنما مرت بمرحلة الاختزان في ذهن الحكيم، اختمرت حيناً، وتبلورت قبل أن تظهر كما ظهرت عليه في "عودة الروح"، لذا فهي ثمرة ذهنية الحكيم وليست تصويراً فوتوغرافيا كما جاء في الواقع الحقيقي، بل تداخلت ذات الأديب بأحاسيسه ووجدانه، بقلبه وعقله، بوعيه ولاوعيه،

---

[٤١] كامل زهيري، إحتفالية ثقافية بمئوية توفيق الحكيم، مكتبة الأسرة، جريدة أسبوعية تصدرها هيئة الكتاب بمناسبة مهرجان القراءة للجميع، عدد ٧، ١٨ يوليه ١٩٩٨، ص١٠-١١.

[٤٢] أنظر: فاطمة موسى، في الرواية العربية المعاصرة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص٢٥٥.

فأصبحت ممزوجة بشخص الحكيم، تجاربه، وأفكاره.



الشعب ← يصنع الواقع فهو الذي صنع ثورة ١٩١٩ ← الثورة كصورة ذهنية عند الحكيم

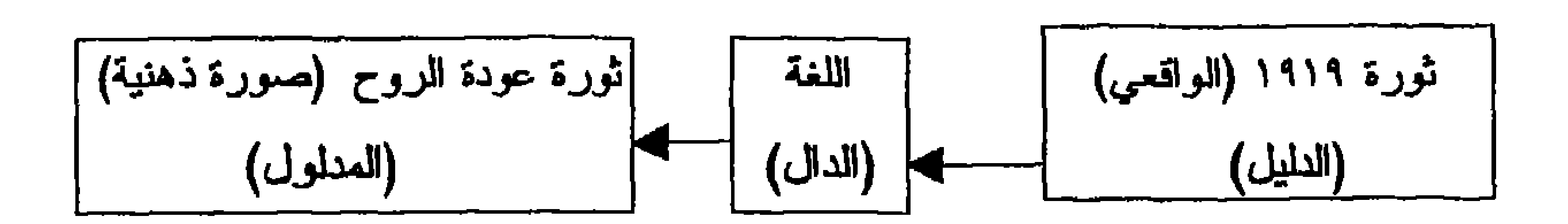
(المرجعي) (الصورة الذهنية)

ومن إيحائها فاضت ذاته بثورة "عودة الروح" فقدم للقارئ (المتلقـــي) ثورة أخرى مبلورة من عنده، آملة وحالمة، بعيداً عن الواقع الدموي لكـل ثورة عادة."كان الناظر إلى القاهرة وشوارعها أثناء ذلك الوقت يرى منظراً عجيباً.. في وسط المظاهرات والهتافات.. كانت ترفرف الأعلام المصريـة وقد رسم فيها الهلال يحتضن الصليب!.. ذلك أن مصر أدركت في لحظـة أن الهلال والصليب ذراعان في جسد واحد له قلب واحد (مصـــر)! [...] عجباً! أتُرى كان لا بد من تلك الثورة لتصريف عواطف هؤلاء المنكوبيـن في عواطفهم؟!!!.."[٤٣]

من هنا ينشأ مفهوم الكتابة عند "توفيق الحكيم" كأي كاتب آخر، فالكاتب عندما يكتب لا يتعامل مباشرة مع (الواقعي)، بل يرتسم في ذهنــه أو فــي مخيلته من صور تخص هذا الواقع وهذه الصور تشكل معاني فتكوّن مـــا يسمى بالصورة الذهنية، فعملية الكتابة هي عملية صياغة لما يرتسم فـــي الذهن بفعل ممارسة النشاط التعبيري، لذا يمكن القول أن الصور المرتسمة

[٤٣] توفيق الحكيم، عودة الروح، ج٢ ، ص ٢٤٥-٢٤٦.

في ذهن الكاتب هي صور تنزاح بارتسامها عن الواقع فتفارقه ولا تطابقه. والواقع في هذه الحالة يشكل مرجعاً يتعامل معه الكاتب يراه ويسمعه ويحاوره، ولكن لا تتعامل الكتابة مباشرة مع المرجع ونما تستوحي منه، فهو معنى أو معان تنطبع في الصورة الذهنية للكاتب، فالأدب من حيث هو مادة لغوية، لا يطابق الواقع المادي، ولكن يحلّق فوقه كالظلّ يواكب صاحبه، فالصورة الذهنية لا تطابق الموجود حتى وإن كان الموجود يشكل مرجعاً محدداً. لأن العلامات اللغوية والمستوى التعبيري حالا بين الصورة الذهنية والمرجع المادي. وهذا ما يسمّى (بالانزياح) ،عكسه (التماس) .المرجع المادي (الواقعي) يسمّى (الدليل). الصورة المتخيلة في ذهن الكاتب تسمى (المدلول) واللغة تسمّى (الدال).[٤٤]



إن فكرة دور الذات في إعادة صقل ما يجري في الواقع الحقيقي تخضع لموضوعين أساسيين في روايات الترجمة الذاتية، (*Wrong* *Truth* - حقيقة غير صحيحة) و (*Sense of Life* - الإحساس بالحياة).[٤٥]

---

[٤٤] أنظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٠، ص ١١-٢٣.

[45] *Roy Pascal, Autobiographical Novel, In: Design and Truth in Autobiography, London: Routtedge and Paul, 1960, pp. 162-178.*

هذه المصطلحات ينقلها (*Roy Pascal*) من العملية الفنية التي يعرضها (هنري جيمس) في بعض المقدمات لرواياته، حيث يُصرّح أن خياله ألهب باستمرار من حكايات ونوادر تجري معه في الحياة الواقعية الحقيقية، وعلى الوجه الخاص، ألهب خياله من الملابسات التي كانت أساساً وأرضية لتلك الحكايات، ولكنه هو نفسه يرفض الحكاية كما

فالحياة الحقيقية – حسب (*Roy Pascal*)- كما تنعكس في الواقع، تشوبها التشويشات والمتناقضات وهي بمثابة (*Wrong Truth*) بالنسبة للفن أو الأدب. وتوفيق الحكيم – كغيره من الكتاب – يفهم نفسه ويراها، كما ويفهم واقعه وبيئته، لا كما يظهران حقيقة، لذلك في عملية استلهامه لأحداث واقعية، فهو ينصاع وينقاد لأحاسيسه، تطلعاته، وذاتيته (*Sense of Life*)، وهو بذلك يستخلص ما قد يتناسب ويتناسق مع ذاتيته، فيمزج ذلك مع نفحات من روحه فيقدم واقعاً جديداً مُحرّفاً عن الواقع الحقيقي، ملائماً ومناسباً كصور فنية أدبية، وهذا ما يسمّى (*Right Truth*) في الأدب.

Wrong Truth	=	هي مجموعة الأحداث كما تظهر في الواقع الحقيقي بكل تشويشاتها وتناقضاتها
Right Truth	=	لأحداث كما تظهر في النص الأدبي معزوجة بإحساس المؤلف بالحياة

Right Truth	=	*Sense of Life*	+	*Wrong Trut*

إن عوامل كثيرة مبعثها ذاتية المؤلف قد وُظّفت ورسمت صورة فنية، فولدت ثورة جديدة في داخل الرواية، بثّ فيها الحكيم من روحه، ونفخ فيها

يقدمها الواقع، كما ويرفض النهايات والمخارج والحلول لتلك الحكايات ويرفض من عنده تبعاً لذلك شخصيات مبتكرة، مخترعة، ونهايات جديدة مختلفة.

أنظر أيضا: أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، ص ١٤٩ وما بعد.حيث يميّز هيكل بين رواية الترجمة الذاتية، التي تقوم أساساً على تجربة المؤلف، وبين الترجمة الذاتية التي تأتي على صورة (اعترافات) أو (يوميات). ففي الأولى يدخل عنصر اختيار الأحداث اختيارا فنياً صالحا للتأليف الروائي، وعدم حشد تلك الأحداث كأنها تاريخ يدون، بل عرضها كعناصر روائية تنمو وتتطور لكي تصل إلى نهاية معينة، وتدخل الكاتب يحقق الفنية القصصية في عملية الإضافة والخلق التي تفرض مزج الواقع بالخيال، وربط الأحداث الرئيسية الواقعية بأحداث جانبية مخترعة، وتجلية الشخصيات المحورية الكائنة بشخصيات ثانوية مولدة.

من وجدانه.

إنّ اعتماد الكاتب على خياله وحساسيته وإحساسه وإقحامهم على النص الأدبي، نابع من قابليته في أن يعكس الواقع بصورة ذات صياغة جديـــدة وفقاً لأفكار تفيض من ذاته، إنْ كان ذلك في مواقف وأحداث، أو كان ذلـك في شخصيات. ونخص بالذكر في هذا المقام شخصية "محسن". فقد جعــل بعض الأفكار ترد كخواطر فـــي رأس البطــل "محســن". أو تضطـــرب أحاسيس في داخله ،قام المؤلف بترجمتها إلى أفكار بلغة العقل والمنطق.[٤٦] ألامر الذي حذا بالنقاد تناول شخصية "محسن "على أنها تمثل الحكيم، حتى جزم أحدهم "أقول إن محسن هو توفيق الحكيــم، وهــو الحكيــم الأديــب والفنان".[٤٧] أو على اقل تقدير فقد مثّلت شخصية "محســـن" مقطعــاً مــن حياته[٤٨] لأن جوانب كثيرة من شخصيته، أحاسيسه، أحلامه، وأفكاره جُبِلَتْ مع شخصية "محسن "فأكسبتها أبعادا لها صلة وثيقة بذاتية "الحكيم" في فترة من فترات حياته. إن محاولة الحكيم دمج حياته وتاريخه الشخصي شـــبيهة بمحاولة "إيفان بونين" الفنان الروسي في قصته (أرسنيف) ومحاولة "ديكنز" في (دافيد كوبرفيلد).[٤٩]

لو حاولنا استعراض شخصية "محسن" لوجدنا الكثير من نقاط الالتقـــاء

---

[٤٦] أنظر: د. احمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ص ٢٣٧.
ففي الرواية أمثلة كثيرة، ومواقف عدة تطفو فيها أفكار توفيق الحكيم. فعلـــى سبيل المثال لا الحصر، حديثه عن الفلاح، وحياته المشتركة مع الحيوان، من منطلـــق إيمـــان المصريين بالاتحاد بين المخلوقات الذي هو امتـــداد لفكـــرة إيمـــان المصرييـــن القدمـــاء وعبادتهم للحيوانات، واتخاذهم من الحيوان رمزاً للآلهة. فهي خلــق مــن خلقـــه، علـــى صورته، كما أن الإنسان خلق خلقه وعلى صورته. أنظر: عــودة الـــروح، ج٢، ص٣٠ وما بعد.

[٤٧] مصطفى علي عمر، القصة وتطورها في الأدب المصري الحديث، ص ٢١٣.

[٤٨] أنظر: إسماعيل ادهم، توفيق الحكيم، ص ١٢٧.

[٤٩] أنظر: عز الدين الأمين، مسائل في النقد، القاهرة: مكتبة وهبة، ١٩٦٤، ص ٩٩.
حيث يصرّح بأن القصة تمثل جانبا من حياة توفيق الحكيم.

مع حياة توفيق الحكيم، "فمحسن" طالب في المرحلة الثانوية، مراهق في الخامسة عشرة من عمره، ينتمي بالوراثة لأسرة من مُلاّك الأراضي، والده من أكبر أعيان دمنهور ومن أغناهم، أمه سيدة تركية متعجرفة تحتقر الفلاحين، وتتقرب للحكام، وتدفع بزوجها دفعاً ليبلغ أعلى ما يمكن أن يبلغه في السلم الاجتماعي. وفعلا وفد توفيق الحكيم إلى القاهرة ليتعلم، وعاش فعلا مع أعمامه كما عاش محسن، وكان مولعا بالموسيقى والغناء، وقد جاءت "عودة الروح" حافلة أيضا بالصور الإنسانية التي تدل على تعاطفه مع أبناء الشعب، وتأثره من منظر الفلاح الذي يعيش هو وبهائمه في حجرة واحدة. [٥] مع أن هذا التأثر لم يتعد هذا الحد، وظل مخزونا في عقل الذات كينبوع يُفجّر وقت اللزوم لاستلاب واستحضار الصور الفنية "أعجب محسن بهذا المنظر وأحس احساسات عميقة عظيمة! غير ان عقله لا يستطيع أن يزيد على مجرد الإحساس العميق شيئاً"[٥١] ولهذا فإننا نرى شخصية توفيق الحكيم تتجلى من خلال ذلك، كما ونرى تجربته الذاتية الواعية، العاقلة، الملاحظة للواقع الاجتماعي من خلال الكتب، اكثر مما نراه من خلال التجارب المعيشة، فظلت مبادئه في إطار القول لا الفعل، ولعل هذا يفسّر رغبته في البعد عن الآخرين.[٥٢]

إن هذه التجربة الذاتية، وإقحام البيئة الخاصة لا نلمسها في عودة

---

[٥] للتعرف على أبعاد "محسن" الاجتماعية، الحسية والفكرية. أنظر: توفيق الحكيم، عودة الروح، ج١ ، ج٢. وللتعرف على أبعاد شخصية "توفيق الحكيم"، ومدى ملاءمتها وتجانسها مع أبعاد شخصية محسن راجع الكتب:
- إسماعيل ادهم، توفيق الحكيم، القاهرة، ١٩٤٥
- توفيق الحكيم، سجن العمر، الحلمية الجديدة: مكتبة الأداب، ١٩٦٤.
حيث عرض "الحكيم" فيه مقاطع من حياته، على صورة اعترافات، فيها الكثير من شخصيته وذاتيته، وقد صرح فيه "إني ارفع فيها الغطاء عن جهازي الأدبي". ص ١١
[٥١] عودة الروح، ج٢، ص٣١
[٥٢] أنظر فتجي سلامة، الفكر الاجتماعي في الرواية المصرية، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠، ص ٥٢-٥٣

الروح فحسب بل وبمؤلفاته الأخرى.[٥٣] ولكن بصور مختلفة، فـــالظروف التي عاشها البطل في هذه المؤلفات، تنطبق على الظروف التـــي عاشـــها المؤلف، لذا فقد مثلت كل من "عودة الروح"، "عصفـــور مـــن الشـــرق"، "يوميات نائب في الأرياف"، "سجن العمر" و"زهرة العمر"، سلســـلة مـــن حلقات متصلة يستعرض فيها الحكيم مراحل حياته. يتحدث في الأولى عن حياته الدراسية في القاهرة قبل أن يسافر إلى باريس، ويتحدث في الثانيـــة عن حياته في أوروبا، ويتحدث في الثالثة عن حياته بعد عودته وإشـــغاله منصب وكيل للنيابة، ويتحدث في الرابعة عن نشأته الأولى. لذا فقـــد أراد الحكيم استغلال تجربته الذاتية في تقديم بناء فنـــي متكـــامل ومتماســـك[٥٤]، ولكنه ظل في هذه الأعمال في دائرة الذات على أن بيئته قد تبرز في عمل روائي اكثر من غيره.و *(H. Kilpatrick)* تتعامل مع روايـــات "توفيـــق الحكيم" "يوميات نائب في الأرياف"، "عصفور من الشرق" و"عودة الـــروح" على أنها سلسلة من حياة "توفيق الحكيم"، فهي تحتوي على شخصية واحدة هي شبيهة بشخصية الكاتب ،لأنها تتعقب حياة الكاتب في فترات مختلفـــة، "محسن" في "عودة الروح" هو طالب مدرسة وفي "عصفور من الشرق" هو طالب بباريس. وتفاصيل الروايتين تدل على ظروف حياة الكاتب الخاصـــة وأحواله، أما الراوي في "يوميات نائب في الأرياف" فهو يكتـــب يومياتـــه ويندمج بشخصية الكاتب، لدرجة أن بعض النقاد يؤكدون أن الكتاب عبـــارة عن يوميات حقيقية وغير زائفة[٥٥].

---

[٥٣] أنظر: توفيق الحكيم، يوميات نائب في الأريـــاف، الحلميـــة الجديـــدة :مكتبـــة الآداب، ١٩٦٤.

توفيق الحكيم، عصفور من الشرق، الحلمية الجديدة: مكتبة الآداب، ١٩٦٤.
توفيق الحكيم، سجن العمر، الحلمية الجديدة: مكتبة الآداب، ١٩٦٤.

[٥٤] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٨.

55 See: Hilary Kilpatrick, The Modern Egyptian Novel,p 41..

وأيضا *(Hamdi Sakkut)* يرى أن روايات توفيق الحكيم عبارة عن سيرة حياتـــه، لأن جزءا كبيرا مـــن مـــادة هـــذه الروايـــات مـــأخوذ مـــن تجاربـــه الخاصـــة. أنظـــر:
Hamdi Sakkut, The Egyptian Novel and ItsMain Trends, p.29:

إن إقحام بيئة "الحكيم" الخاصة (ذاتيته) وما يتصل بها من فكر وحس ظهرت متفاوتة في هذه الأعمال ،حيث "قُدّمت عودة الروح للقراء باسم رواية،و"يوميات نائب في الأرياف" باسم يوميات وكلتاهما مستمدّتان من حياة "الحكيم"،ولكن "عودة الروح "أكثر اتصالا بحياة الحكيم، برغم كونها من حيث الشكل أسلم بناء وأدقّ تصويراً"[56]

كما أن ذاتية المؤلف قد تتفاوت في النص الواحد من حيث انعكاسلتها، وذلك تبعا لعلاقة الكاتب بما يكتب، ومكانة ما يكتبه في نفسه. فلربما يتصل الموضوع أو الحدث بالكاتب اتصالاً أوثق من مواضيع أو أحداث أخرى "فبينما كان الحكيم في الجزء الأول من الرواية ينقل من حياته الخاصة نقلا حرفيا [...]، نراه هنا في الجزء الثاني يقوم بعملية تقطير لتجربته الشخصية في الحياة فتصبح هي الأساس والمنطلق"[57]، حيث حافظت الرواية في جزئها الأول على مقاطع جاهزة تتصل بحياة الحكيم اتصالاً وثيقاً، بحيث ظهر فيها الحكيم وكأنّه يُعمل الذاكرة أكثر من إعماله الخيال *(Fiction)*. وهذا يؤكد حقيقة التأثر بمظاهر الترجمة الذاتية،

-وعلى سبيل المثال لا الحصر- عندما سألت سنية محسنا عن سر تعلمه الغناء[58]، فقد قطع المؤلف الحوار، وبدأ الحديث- بأسلوبه هو لا بأسلوب محسن- عن ذكرياته وهو طفل مع الأوسطى (شخلع)، وكأنّ الحكيم ككاتب قد أحسّ انه يملك الحقيقة، كل الحقيقة، وهو اقدر على تسجيلها وعرضها، مما كان سبباً في ظهور هذه المقاطع وكأنها مقحمة

---

[56] محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، ص٢٩٩.

[57] غالي شكري، ثورة المعتزل، ص١٧١.

أنظر أيضا: الرواية الجزء الأول، وقارن ما جاء في محادثة" محسن "مع "سنية "حول حياته المبكرة ، ص١٤٦ – ص١٧٧. وما ورد في الجزء الثاني حول حديث محسن وتأملاته عن عالم الفلاحين في الريف ، ص٢٥ – ص٤١. ما ورد في كتابه (سجن العمر)، ص١١ وما بعد.

[58] أنظر :عودة الروح، ج١ ، ص١٤٤ وما بعد.

إقحاما مباشراً ،لأنها قطعت انسياب الحبكة وأسلوب الحكاية ،وأدخلتنا في عوالمه وذكرياته الذاتية، لا في عوالم "محسن"، لأنها خرجت من الكاتب مباشرة إلى المتلقي على شكل حَدُّوتة استحضرها الكاتب من مخزون ذكرياته، فبدت صلة هذا الحديث بالرواية ضعيفة[٥٩]. إن ما يشدّد على عدم الصلة هذه، هو تغيير الضمير، فكان "محسن" يحاول أن يستذكر هذه الأحداث بشكل مباشر[٦٠] ولكنّ صوته يخفت في الفصل الذي يليه، ويعلو صوت الراوي (الحكيم) الذي بدأ باستحضار هذه الذكريات بأسلوبه هو لا بأسلوب البطل، فتظهر ذاتية الحكيم بصورة واضحة المعالم[٦١]، فيظهر الراوي عالماً بكل شيء (*Omniscient Narrator*) وهو بذلك يضرّ في لعبة الإيهام بالواقع، من منطلق أنّ اللامحدودية التي يمثلها هذا النوع من الرواة لا وجود له على أرضية الواقع[٦٢].

لقد أقحم الحكيم بيئته الداخلية وذاتيته في المقطع آنف الذكر، مثلما فعل في مقاطع كثيرة من الرواية فاندمجت الذات بالموضوع، واختفى الموضوع في تلافيف الذات، التي سيطرت على راوي القصة وناقل الخبر، وكأنّه يقدم لنا ما يراه هو، ما يحسه أو يعيشه ،أو ما قد عاش من تجارب. ولم يخرج "توفيق الحكيم" في روايته عن تجاربه الشخصية، فقد ظهر وكأنه يقدم سيرته الذاتية في أعماله الروائية الأخرى ،وهذه الذاتية الواضحة في معظم أعماله ليست عيباً مطلقاً،كما أنها ليست حسنة دائماً،

---

[٥٩] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص٢٨٧ – ص٣٨٨.

[٦٠] أنظر :رواية عودة الروح، الجزء الأول، ص ١٤٥ .حيث يقول: "شخلع!... أنا نسيت ... وقتها كنت صغير قوي ... ومع ذلك فاكر ... كانت أيام لذيذة... وكنت سعيد، ولو اني مش فاهم علشان إيه... أيوه افتكرت... تذكرت!"

[٦١] أنظر :عودة الروح ، الجزء الأول، ص ١٤٦-١٧٧.حيث يُوقِف الحكيم حركة البطل وتذكره ويقول "كان محسن في السادسة من عمره، وقتما كانت (الأوسطى لبيبة شخلع) تختلف إلى بيت أهله ... حتى نهاية الفصل".

[٦٢] أنظر: محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، القاهرة– بيروت: دار الهدى – دار الجبل، ١٩٩٢، ص ٢٩.

ولكنها ظلت الجانب المؤثر في أدب وفن توفيق الحكيم حتى أصبحت (خاصية) تميّزه وتميّز فكره[٦٣].

إذا كنا قد أشرنا سابقاً أنّ بعض النقاد قد اعتقدوا بأن الحكيم أقحم ذاتيته وبيئته على النص بقصد، فإن بعضهم قد عالج هذا الموضوع من منطلق عجز الحكيم عن الخروج من دائرة الذات التي سيطرت عليه في رواياته، فظلّ متقوقعاً لا يرى تجارب الآخرين، ولا يلمس حقائق الأشياء خارج نفسه[٦٤]، ومعنى هذا "أنه كان عاجزا عن تجاور التجربة والامتداد بأحاسيسه إلى حياة الآخرين وتجاربهم "[٦٥]، مع أن فيها محاولة جادة لتخطّي نطاق الترجمة الذاتية بإطارها الضيّق ، وبنائها المفكّك وأسلوبها التقريري إلى أفق أوسع وأرحب ، وذلك لأن إطارها الفني أكسبها من السمات الروائية وعناصرها فلوّنها بألوان الطيف ، وزادها بذلك بريقا ولمعانا . فقد حاول "الحكيم"موازنة العرض الفني ومسحات الخيال والواقع "فقيمة الفن هنا تأتي من عملية الصياغة (...) فلا يكفي إن تكون أمامنا كومة من الأحجار والأخشاب والحديد حتى نتصوّر بيتا ، ولكن التشكيل هو الذي يعطي هذه المواد روحا ويخلقها خلقا"[٦٦]. ولكن هذه الروح الممثّلة بالصياغة الفنية ، لا تمنع بأي حال من الأحوال علاقة "توفيق الحكيم" وارتباطه بما كتب في "عودة الروح"، من تجسيد لأفكاره،

لرؤياه ، ولتاريخه الشخصي . فهناك عملية إقحام للبيئة الشخصية والذاتية بقدر ليس بقليل، كما وهنالك الكثير من المشابهات بين بطل

---

[٦٣] أنظر: فتحي سلامة، الفكر الاجتماعي في الرواية المصرية، ص ٥٠-٥١.
وتجدر الإشارة هنا إلى مسرحية "بجماليون" حيث أدخل على القصة اليونانية شخصية (نرسيس) التي تمثل الجانب النرجسي في شخصية الفنان أي شخصية "الحكيم "نفسه راجع : توفيق الحكيم، بجماليون ، القاهرة: مكتبة الآداب الجماميز، ١٩٤٢
[٦٤] أنظر : فتحي سلامة ، الفكر الإجتماعي في الرواية المصرية ، ص٥١
[٦٥] عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، ص ٢٨٤
[٦٦] ماهر حسن فهمي ، السيرة تاريخ وفن ،ص ٢٤٣

الرواية وبيئته ،على الرغم من إصرار الحكيم نفسه على عـدم اعتبارهـا ترجمة ذاتية، حتى وإن تطابقت مع الوقائع والشخصيات والطبـاع التـي عايشها ، لأنه متى دخلت يد الفن والصياغة الفنية في عمل من الأعمـال ، لم يعد بمقدورنا أن نفرز ما هو حقيقي وما هو متخيَّل . لذلك فهي تصـحُّ أن تكون مقطعا عاما لتطوره الفكري والعاطفي لأنها تقوم علـى تجـارب ذاتية للمؤلف ، شأنها شأن غالبية الروايات والقصص التي ظهرت في تلك الفترة[٦٧].

هنالك عدة اتجاهات تتحدّث عن علاقـة بيـن الكـاتب ، وبيـن مـا يكتبه.الاتجاه الأول، الكاتب يدخل إلى النص شاء أم أبى ، قاصدا أو غـير قاصد ، وينبثق عن هذا التوجه النفسي في تحليل الأدب[٦٨]، حيث يفـرض هذا التوجه على الدارس أن يبحث في صلة هذا النتاج الأدبـي بشـخصية صاحبه[٦٩] .كما وينبثق عن هذا الاتجاه أيضا التوجه الواقعي فـي تحليـل

---

[٦٧] أنظر : فؤاد دوّارة ، عشرة أدباء يتحدثون ، ص ٣٢ -٣٥

[٦٨] أنظر: د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، الفجالة : مكتبـة غريـب، ط٤، د.ت.

أنظر أيضاً :

- *N. Holland , 5 Readers Reading, New Haven and London: Yale University Press, 1975, p. 63* وما بعد

حيث يؤكد أصحاب هذا التوجه أن علاقة الأدب بالنفس لا تحتاج إلى إثبات، لذا من حـق الناقد استغلال علم النفس، كي يستخرج من العمل الأدبي كل ما يمكنه أن ينطوي عليـه من قيم أصحاب هذا التوجه يستخدمون مصطلحات علم النفس في تحليلهم مثل: الحرمـان، الرغبة، تأكيد الذات، الأنا وغيرها.

أنظر أيضا: يوسف ميخائيل أسعد، ، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب،دراسات أدبيـة ،القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٣٥- ٤٣.

حيث يرى حقيقة الأدب بأنه تصوير للخاص وليس تصويراً للعام، وقـد يلتمـس الكـاتب قصة حقيقية عاشها وشخصيات عايشها، ولكنه يكسب القصة مغزى أخلاقيـا أو سياسـياً.

كما يرى حقيقة تعبير الأدب عن واقع اجتماعي، والأديب بـدوره يعـبر عـن أفكـاره ومشاعره، ولكن ليس في عزلة عن الواقع الاجتماعي المحيط به.

[٦٩] أنظر: أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، ص ١٨٢.

الأدب[٧٠]، الذي يؤمن أن ثمة علاقة مباشرة بين الكاتب الذي يمثـــل بيئـــة محددة وواضحة ومعروفة، وبين القارئ الذي ينتمي إلى البيئة ذاتها.

وهنا تنتج جدلية بين القارئ والكاتب فيها المشاركة، وفيها التأثير علــى المتلقي والتأثر منه، بحيث يكـــون الأدب وســيلة مــن وســائل التربيــة الإجتماعية للفرد، والتوجه العام للجماعة فالكاتب يأخذ دور نشاط فرد فــي جماعة، يسهم في حركتها تأثيراً وتأثراً باعتباره اكثر الناس قـــدرة علــى رؤية الواقع واستشفاف حركته، والقوى المؤثرة فيه[٧١]. وهـــذا دون شــك يؤكد حقيقة تلك العلاقة المباشرة بين الكاتب كممثل لبيئته، وبين ما يكتبـــه عن هذه البيئة.

وهناك اتجاه آخر، يرى أن الكاتب يدخل بشكل غـــير مباشـــر إلـــى النص، ولسنا ملزمين بالالتفات إليه[٧٢].

من خلال ما تقدم، فان النقاد والباحثين لرواية عودة الروح، أجمعـــوا على دور الكاتب في هذه الرواية، وأهمية هذا الدور. كما وأشاروا إلى تلك الصلة القوية بين الكاتب كشخص وكممثل لبيئة محدودة ،واضحة ومعروفة بين القارئ المتلقي الذي يعيش في هذه البيئة. لم يترك توفيق الحكيم مجرد بصمة شخصية أو نفسية كما يظهر في كل عمل أدبـــي، والتـــي يراهـــا أصحاب الاتجاه النفسي في النقد أساسا في تحليل الأدب، وإنما كانت عملية

---

[٧٠] أنظر: أر نست فيشر، الاشتراكية والفن، ترجمة اســعد حليــم، بــيروت: دار القلــم ، ١٩٧٣، ص ١٥ وما بعد. حيث يعتقد أن الفرد يطمح لأن يكـــون جــزءاً مــن كليــة ، والإنسان كفرد لا يمكن أن يكون مكتملا إلاّ في علاقة متداخلة مع الكل.(للتوسع) أنظـــر أيضا: فؤاد عزام، نظريات في الأدب ، ص ٩ – ٢٤.

[٧١] أنظر: طه وادي، صورة المرأة في الرواية العربية المعاصرة، ص ٢٣٠.
أنظر أيضا: محمود تيمور، اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة، مكتبـــة الآداب، د.ت، ص ٤٧ وما بعد.

[٧٢] للتوسع والاستزادة حول هذا الاتجاه راجع الكتب التالية:
-*W. C. Booth, The Rhetoric of Fiction, , Chicago and London,1961.*
-يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبـــي الحديـــث، القـــاهرة: الأميـــن للنشـــر والتوزيع، ١٩٩٤، ص ٣٥.

الإقحام واسعة النطاق، شملت أبعاداً ذاتية تتعدى المجال النفسي، إلى نواح اجتماعية سياسية وفكرية كثيرة. لذا فقد تناول النقاد والباحثون هذه الرواية من خلال صلتها بواقعها وبيئتها وليس بمعزل عنهما، وذلك على صعيدين. الصعيد الأول، هو الصعيد الشخصي (وهو كل ما يتعلق بالحكيم كشخص). والصعيد الثاني، هو الصعيد البيئي (وهو كل ما يتعلق ببيئة الحكيم وإفرازات هذه البيئة التي لها ارتباط وثيق بالمتلقي، أنه فرد يعيش في هذه البيئة).

لقد أولى معظم النقاد أهمية كبيرة للبيئتين العامة والخاصة لصلتهما الوثيقة بما كتبه توفيق "الحكيم" في عودة الروح - بالرغم من تفاوت هذا الربط من ناقد إلى آخر - وهم بذلك قد اقتربوا من التوجه الواقعي في النقد واعين أو غير واعين، نظراً لالتفاتهم المستمر للعلاقة الجدلية التي ولدتها هذه الرواية - وروايات أخرى أُلّفت في سنوات الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن - من القارئ والكاتب، حيث استمد "الحكيم" فكرتها من صميم المجتمع المصري (القاهري والريفي) على الصعيدين الاجتماعي والسياسي[٧٣]، كما وصنع من الأسطورة الفرعونية إطاراً لها لتُلقِي ضوءاً على الحضارة المصرية العريقة، وغلّفها بخطوط بارزة من حياته الشخصية،وتجاربه الذاتية، مما ساعد على خلق حلقة الوصل بين النص والقارئ تاريخاً وواقعاً.

من خلال ما تقدم، قمنا بعملية فرز لاهتمامات النقاد وإتجاهاتهم، وذلك على ضوء مدى

التفاتهم لعلاقة توفيق الحكيم وبيئته برواية عودة الروح.

---

[٧٣] أنظر: لويس عوض ، الحرية ونقد الحرية ، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ٥٧- ٦٩.

الرقم	اسم الناقد	مدى اهتمام الناقد بعلاقة الكاتب والبيئة بعودة الروح	توجه الناقد
١	د. عبد الحميد القط	"الرواية صورت طبيعة الشعب المصري، ومطبوعة بتأثير ثورة ١٩١٩" (أنظر: بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص ١٨).	توجه واقعي في تحليل الرواية.
٢	د. فاطمة موسى	مزج توفيق الحكيم بين واقعية الرواية [...] وبين الأحداث السياسية، والتحرر القومي المتمثل بالثورة التي تمثل تحقيقا لفكرة البعث من جديد (انظر في الرواية العربية، ص ٢٢٥).	توجه واقعي في تحليل الرواية
٣	إسماعيل ادهم	دمج حياته وتاريخه بالقصة، وقد اعتمد إسماعيل ادهم على عودة الروح للكشف عن حياة توفيق الحكيم وشخصيته وقد أضفى توفيق الحكيم بعداً رمزياً لقصة حياته، ولكن الأساس الظاهر في الرواية قصة حياته، والأساس الخفي الرمزية (أنظر: توفيق الحكيم، ص ١١٣-١١٤؛ ص ١٢٥-١٢٦).	توجه واقعي استنباط حياة المؤلف من خلال إنتاجه
٤	يحيى حقي	عاب على توفيق الحكيم أن تأتي صورة الثورة تافهة باهتة، ومقتضبة كما ظهرت في الرواية، ويفضل لو انسابت أحداث الثورة بروح الرواية بحيث يشعر القارئ بأنها غير مقحمة، وغير دخيلة. ولكن على الرغم من ذلك فهو يرى بها صورة صادقة للمجتمع المصري (أنظر، فجر الرواية المصرية، ص ١٤٣-١٤٥)	يرى علاقة مباشرة بين الكاتب وبيئته، وبين القارئ كجزء من هذه البيئة. توجه واقعي.

٥	ساسون سوميخ	أولى أهمية غير مبالغ بها للكاتب وبيئته، مع تعرضه الموجز للرمزية غير الموفقة التي طغت على أحداثها الواقعية.	يُقيم علاقة بين الرمز والواقع توجه واقعى
٦	عبد المحسن طه بدر	لقد قرر أن الكثير من الظروف التي عاشها" محسن "البطل تنطبق على ظروف المؤلف نفسه، وقد استغل الحكيم تجربته الذاتية لتقديم بناء فني كامل متماسك. حيث يلتفت أيضا عبد المحسن طه بدر لبناء الرواية، لأسلوبها، ولفنيتها (أنظر: تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٨٠ وما بعد).	يرى علاقة مباشرة بين الكاتب وما يكتبه.ولكنه في نفس الوقت يعالج الرواية من النواحي الأسلوبية كجزء من المضمون. توجه الناقد واقعي.
٧	محمد حسن عبد الله	يعتقد أن عودة الروح تتصل بحياة الحكيم، كما أن الشخصيات يمثلون الشعب المصري في تاريخه المترامي (أنظر: الواقعية في الرواية العربية، ص ٢٩٩ وما بعد).	توجه واقعي وذلك للعلاقة المباشرة التي تقيمها بين الحكيم والرواية.
٨	علي الراعي	لقد وجد علاقة مباشرة بين الكاتب وبيئته، من جهة، والقارئ المنتمي لهذه البيئة من جهة أخرى. وقد اعتقد أن ما يجعل هذا العمل الأدبي باقيا إلى اليوم هو تصويره للمجتمع المصري في حالة حركة شاملة. (أنظر: دراسات في الرواية المصرية، ص ١١٠-١١٧). ولشدة تعامله مع الرواية على	توجه واقعي مع انه يلتفت للرمزية في الرواية كما ويبحث في النواحي الأسلوبية الجمالية والبناء الفني للرواية كجزء من المضمون .

		أنها تمثل الواقع، نـــراه يثـور على الكاتب بسبب تلك المقـاطع التي تغازل فيها "سنية "جيرانها. "متى سمح للبنت المصرية بـأن تغازل شباب عائلة بأكملها مـن الجيران، وكيف يصبر الجيران على هذا ولا يثورون" (دراسات في الرواية المصرية، ص٩٩).	
٩	غـــالي شكري	لقد اســتهدف المؤلـف القيـام بعملية بعث تــاريخي لمصـر، تعتمد على أمجاد الماضي القديم من جهة، وتنطلق من تصــور مثالي للفكرة المصرية من جهة أخـرى، فــتزاملت الفكرتيـن (مصـر الخـالدة والبعــث) (أنظـر:ثـورة المعـتزل ص ١٨٠).	توجــه واقعــي وهو يولي أهمية كبرى للشكل
١٠	أحمد هيكل	هو يرى أنه على الرغــم مــن استخدام الرواية للوسائل النفسية أو تعبيرها عن تجربة شخصية، أو تصويرها لجوانب اجتماعيـة طبقية، فلا يبرز فــي نسـيجها خيط من الخيوط السابقة كمــا يبرز الخيــط الذهنــي، حيـث يطغى على الروايــة الطـابع الذهني الذي يُخفي كل ما سواه. (أنظــر: الأدب القصصـــي والمسرحي، ص ٢٢٩).	يلتفت إلى الطرح الفكري والذهنية ويمتنــع عــن معالجة النــص كتعبـير عــن تجربة الكــاتب الذاتيــة، أو مــا يحيط به من بيئة خارجية. توجــه النـــاقد واقعــي مــع تركـيزه علــى الذهنية والطـرح الفكــري وهــو ناحية واحدة مـن نواحــي هـــذا التوجه.

١١	فتحي سلامة	ركز في تحليل الرواية على المؤثرات الذاتية، العقلانية التبشيرية والحكمة التي خضعت لها الرواية. (أنظر: الفكر الاجتماعي في الرواية المصرية، ص ٦٢-٥٠).	اهتم بالطرح الفكري والذهنية. وبالجوانب الذاتية والبيئية في الرواية. توجه واقعي
١٢	محمد زغلول سلام	لقد رأى أن "محسن" بطل القصة يمثل شخص "توفيق الحكيم "كما أن الرواية بأحداثها وشخصياتها، ترتبط بالبيئة المصرية أشد الإرتباط. (أنظر:دراسات في القصة العربية الحديثة،ص ١٧٢وما بعد).	توجه واقعي
١٣	سهير القلماوي	في بحثها حول الأسطورة في أدب توفيق الحكيم، أكدت أن توظيف أسطورة "إيزيس وأوزوريس" في عودة الروح يخدم الطرح الفكري للكاتب في أن روح مصر خالدة، تعود لتبعث الحياة في الشعب من جديد. (أنظر: الأسطورة في أدب توفيق الحكيم، الهلال، فبراير ١٩٦٨، ص ٢٤ وما بعد).	توجه واقعي مع الالتفات للرمز في الرواية، وارتباطه بالواقع المصري قبيل الثورة.
١٤	لطيفة الزيات	ألقت الضوء على تلك النقلات المكانية والزمانية في الرواية، وذلك بهدف إغناء (الثيمة) العامة التي تخدم نفس الهدف وهو تأكيد فكرة التوحيد التي نزع الحكيم إلى إثباتها. كما وتعرضت للدور الذي قامت به الشخصيات في تحقيق	توجه الناقدة على الغالب واقعي مع أنها تحدثت عن الطرح الفكري للحكيم ودور شخصيات الرواية في تأدية وظائف محددة

		فكر المؤلف، حيث رأت أن توحد الأبطال لا يعني توحد الشعب بمعناه الصغير بل بمعناه الكبير. (أنظر: من قصص الحكيم، الهلال، فبراير، ١٩٦٨، ص ١٣٤ وما بعد).	لخدمة الطرح الفكري مع إلقاء الضوء على مبنى الرواية كجزء من مضمونها
١٥	رجاء النقاش	لقد تأثر توفيق الحكيم في روايته (عودة الروح) تأثرا عميقاً بجو الثورة القومية، حيث طغى حب مصر على الجو العام في الربع الأول من القرن العشرين، كما انه تأثر أيضا بعامل آخر هو حياته الخاصة. لذا فإن (عودة الروح)مليئة بملامح الرؤية الواقعية، وقد تحركت شخصياتها وحوادثها في إطار واقعي خصب. (أنظر: مصر في أدب توفيق الحكيم، الهلال، فبراير، ١٩٦٨، ص ١٦٩ وما بعد).	توجه واقعي.
١٦	روجر ألن (Roger Allen)	يربط الرواية بالواقع الاجتماعي والسياسي، مشيرا إلى بعدها الآخر المرتبط بالحضارة الفرعونية القديمة.	توجه واقعي.
١٧	محمد غنيمي هلال	لا يمكن فهم الأفكار والنظريات التي ترد في العمل الأدبي إلا بمعرفة المناخ الفكري والسياسي الذي ساد قبل ظهورها في مجتمع بعينه، كما لا يمكن تفسير هذه الأفكار بمعزل عن الخلفية الاجتماعية لأصحابها.(أنظر:الفكرة الغربية في عودة الروح، ص ٩.)	توجه واقعي.

١٨	H.Kilpatrick	الرواية تصور حياة الكاتب في مرحلة من مراحلها وتستنهض الروح المصرية من خلال تصوير الطبقة الوسطى في مصر. The Modern Egyptian Novel, p. 41	توجه واقعي.
١٩	H. Sakkut	الرواية تعبّر عن عودة الروح القومية لدى المصريين وإحيائها في ثورة ١٩١٩ التي قادها سعد زغلول. The Egyptian Novel, p.86.	توجه واقعي.

بالاعتماد على ما استعرض سابقاً، وبالاعتماد على ما قاله النقاد، نفهم أن ثمّة توظيفاً مقصوداً لبعض الشخصيات في هذا النص، فقد رُسمت هذه الشخصيات لتحمل وظيفة تؤديها، أو فكرة تبثّها. فقد عجَّت "عودة الروح" بالشخصيات، منها شخصيات قد رافقت الحدث برمته، ومنها ما لا تكاد تبدو حتى تختفي. ودون شك أن رسم هذه الشخصيات، وتأدية دورها الوظيفي، ترتبط - عن قريب أو بعيد - بذاتية المؤلف وبيئته، مما أثر على توجهات النقاد في نقد هذه الرواية، وحدّد مسار نقدهم الواقعي.

الفصل الثالث

إلتفات النقاد إلى الشخصيات الموظّفة

(Representative Characters)

هذه الشخصيات تقيم علاقة مباشرة أو شبه مباشرة بينها وبين ما تمثله، فحقّها في الوجود بقدر ما تخدمه من فكرة، لذلك ارتبطت هذه الشخصية بالوظيفة التي تؤديها.

كثيرة هي أنواع الشخصيات في الروايات، ولكن ما يهمنا في هذا الباب هي فقط تلك الشخصيات التي أطلق عليها بعض النقاد اسم شخصيات (لسان حال الكاتب)، فالتفات الناقد إلى مثل هذه الشخصيات، والإشارة إلى الوظائف التي تحملها تعزّز لدينا بلورة فكرة الإستدلال على توجه الناقد الفكري والنقدي.

بعد إتمام قراءة "عودة الروح"، يمكن أن تواجه القارئ والناقد على السواء أسئلة كثيرة ، فيما يتعلق بالشخصيات، أبعادها ووظائفها، سلوكها، وتحركاتها من خلال الرواية، ويمكننا إثبات بعض هذه الأسئلة التي قد تعترض طريق كل دارس لشخصيات الرواية.

أ. لماذا اختار توفيق الحكيم أبطاله من الريف؟ ولماذا جعل شخصيات روايته من أسرة بسيطة من الشعب المصري؟ وهل في ذلك توظيف للشخصيات في تمثيل الشعب المصري؟

ب. لماذا جمع الكاتب بين سلوك أبطاله؟ وما معنى هذا الجمع الغريب؟ وهل أرادها الكاتب شخصيات موظفة لتحمل فكرة توحيد الشعب المصري؟ وهل حاول فعلا بثّ هذه الفكرة وإثباتها للقارئ البسيط من خلال الشخصيات؟

ج. كيف يكشف المؤلف عن طبيعة شخصياته؟ وما هي الأساليب الفنية

التي استعملها في سبيل تعرية هذه الشـــخصيات؟ وكيــف عــرض كــل شخصية؟

د. ما هو الدور الوظيفي الذي تحمله هذه الشخصيات؟ أيُّها استطاع أن يحمل هذا الدور؟ وهل كان الكاتب موفقاً في اختيار شخصياته الموظّفة؟

هـ . ما هو تدرّج هذه الشخصيات من حيث أدوارها؟ أيّها تزييني لا يحرك الحدث ولا يؤثّر فيه؟ أيّها اعتبر بمثابة لسان حال الكاتب فقــط ولا علاقة له بالحدث؟ أيها حمل طروحات فكرية للكاتب مــع انــه متداخــل بالحدث نحرّك له؟ وأيّها كان ذا أبعاد إنسانية؟

إن الإجابة عن بعض هذه الأسئلة ستأخذ بعين الاعتبار مــدى اهتمــام النقاد والتفاتهم إلى مثل هذه الشخصيات، والأدوار التــي قــامت بــها، أو الأفكار التي تخدمها، لأن هذا الاهتمام من طرف النقاد سيساعد على إدراك توجهات النقاد في نقدهم لهذه الرواية.

من البداية، ومن خلال قراءة فاحصة لتراث توفيق الحكيم الإبداعــي، يعتقد الناقد "أحمد إبراهيم الهواري" أن شخصيات "الحكيم "الروائية تتحــول إلى "بوق" لأفكاره فهو يُعلي من شأن الفكرة على حساب الواقع، وتكاد تبدو شخصياته الروائية رموزاً لأفكار تمور وتتحرك في ذهنه ولا تصطرع في بيئة اجتماعية، والكلمات التي يتعامل معــها مثــل "الوجــود"، "الخليقــة" و"الإنسانية" تشي بظلال تجريدية، وهي أقرب إلى التجريد الفلسفي منـــها إلى التخصيص الإنساني، مما ينسجم مع طبيعته وتكوينه[٧٤].

مع بداية الرواية، طالعنا "الحكيم"بضم شخصيات الرواية تحــت اســم "الشعب"[٧٥]، وقد رأى بعض النقاد أنّ هذه الكلمة وحدها مشبعة بشحنة هائلة

---

[٧٤] أنظر: أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ١٨ وما بعد.

[٧٥] أنظر: عودة الروح، ج١، ص ١١.

الشخصيات التي تكوّن "الشعب" في الرواية هم : محسن، وأعمامه: عبدة، حنفي، ســليم، وعمته زنوبة والخادم مبروك، وقد مثّلت هذه العائلة الطبقة الوسطى في مصر إبان الثلث

من المدلولات الوظيفية التي تحملها هذه الشخصيات، وكأن "الحكيـــم" أراد للقارئ منذ البداية أن يتعامل مع هذه الشخصيات على أنها موظفة للقيـــام بدور الشعب المصري، لذا فقد "حاول توفيق الحكيم أن يجعل من العـــادي والبسيط والساذج في شخصياته، تعبيراً عن خصائص شعب بأسره"[٧٦] على أن هذه الوظيفة التي أُسندت إلى "الشعب" ليقوموا بدور الشعب المصري لم تظهر في البداية من خلال الممارسة اليومية، ومظاهر حياتهم العادية، فـهم في ذلك أقرب إلى تأدية دور تماسك الأسرة المصرية منه إلى تأديـــة دور الشعب بمفهومه السياسي، ولا يشعر القارئ بخط الموازاة بيـــن الأســرة ومشاكلها والشعب بهمومه وإحباطاته حتى تأتي مقاطع من الرواية تتحـدث عن مظاهرات ١٩١٩، حينها تقترب الصورة الروائية شـــيئاً فشـــيئا مــن المدلول السياسي لكلمة "شعب"[٧٧].

لقد كانت هذه الاسرة ريفية تسكن في القاهرة، اتصفت بسذاجة أفرادها، وظهرت على الدوام شخصيات نمطية (*Type Characters*)[٧٨]. "حنفـــي" شخصية هازلة، وهو صورة ممسوخة للمدرس المصري المكـــافح فـــاقد الشخصية في البيت والمدرسة، "عبده" طالب هندسة، عصبي المزاج دائمـــا فلا نراه من خلال الرواية إلا غاضباً وصارخاً، ومنذ بداية الرواية نتعرف على هذا الجانب من سلوكه[٧٩]، كما ويبدو لنا من خلال الروايـــة عابســـاً

الأول من القرن العشرين وقد أورد "الحكيم" كلمة "الشعب" دالاً من حيث المظهر الخارجي على الكيان العائلي، وعلى الشعب الحقيقي من حيث الجوهر.

[٧٦] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٩١.

[٧٧] أنظر: أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٥٢.

[٧٨] عن الشخصيات النمطية (*Type Character*) راجع:
Concepts of Criticism, New Haven And London, 1963, pp. 242-246.
-E. Muir, The Structure of the Novel, London, 1963, pp. 23-40.

[٧٩] هنالك مقاطع كثيرة تكشف فيه هذا الجانب السلوكي، على سبيل المثال من خلال حـوار "محسن" و "زنوبة"

خشناً، حاد الطبع، نافد الصبر، يصطدم مع غيره من الشخصيات نتيجة لتفاوت في الطباع، ولهذا فهو يقوم بأعمال تجعلنا نضحك، وهو بالرغم من سخطه وهيجانه وتذمره ينقصه الشر، فلا يخفي بين ضلوعه إلا قلبا طيباً وعاطفيًا.

"محسن" طالب بالمرحلة الثانوية، مراهق، حساس، خيالي، لا يعيش على أرض الواقع[80]. "زنوبة" ريفية الأصل، جاءت إلى القاهرة مع شقيقيها، جاهلة، ليست جميلة، وقد ظهرت كشخصية نمطية في شقائها الدؤوب – طيلة الرواية– للحصول على عريس، وهي شخصية غير لطيفة، جافة، خشنة الطباع، تتكلف الرقّة.

"سليم" وهو ضابط بوليس موقوف عن العمل، مغرم بالنساء دائما، وكان هذا سبباً في إيقافه عن عمله. وهو أيضا في هذه الصفة شخصية نمطية، حتى وإن تغيّر من شهواني إلى أكثر رقّة في المقاطع التي عبر فيها عن حبه "لسنية"[81].

"مبروك" خادم الأسرة، يخضع لمنطق الفكاهة، ويبدو أبله في أحسن الأحوال، مع أنه ذو آمال وأحاسيس خفية.

إن نمطية هذه الشخصيات كما أسلفنا قوامها السذاجة، والبساطة، وعدم التعقيد[82]. وهي – كما أرادها الحكيم – كنمطية الشعب المصري بسذاجته

أنظر : عودة الروح، ج١، ص ١٥-١٦. كذلك في موضع آخر، حكاية ورك الوزة الذي ألقاه من النافذة. أنظر: عودة الروح، ج١، ص ٣٨.

[80] انظر عودة الروح، ج١، ص ٤٣، ٤٥، ٤٦. (وهي مقاطع تدل على حساسية محسن المفرطة، وهي حساسية على الغالب ليست في محلها).

[81] أنظر: عودة الروح، ج٢، ص ١١٣-١١٥. حيث يُظهر الكاتب في هذا المقطع شعور سليم المتقزز والمشمئز من النسوة العاهرات في (قهوة الجندي).

[82] إن الرواية مصرية بأبطالها، مصرية بوقائعها، مصرية بهذا الوصف الذي يعرض لأشخاص وأماكن وعواطف، مصرية بلغتها وحوارها. (للتوسع والاستزادة) أنظر:محمد علي حمادة، عودة الروح "أشخاص القصة"، مقال في كتاب أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣، ص ١٦٨- ١٨٦.

وبساطته، فكانت هذه الشخصيات موظفة لهذا الغرض، بغض النظر فيما إذا كان الكاتب موفقا في إسناده هذا الدور العظيم لشخصيات الرواية أم لا ،حسب ما أشار إليه النقاد في علاجهم لهذا الموضوع.

"الشعب" في "عودة الروح" = الشعب المصري بقطاعاته المختلفة من شريحة الطبقة الوسطى

لقد التفت النقاد إلى هذه الوظيفة التي أدتها شخصيات الرواية، سواء كان النقاد من أصحاب التوجه الواقعي، أو أن طبيعة الرواية وشخصياتها تلتصق بالواقع المعيش مما يحتم توجها نقديا يتناسب مع توجه الرواية ومناخها، أو كليهما معا. فقد استطعنا أن نميز بين النقاد من خلال رؤيتهم لمثل هذا التوظيف، فمنهم من رأى أن "الشعب" في عودة الروح قد وظف من أجل تمثيل الشعب المصري، وشخصيات "الشعب" في الرواية قامت بتمثيل الشعب المصري في تاريخه المترامي أفضل تمثيل، فإن حياتهم العابثة والبسيطة، الخنوعة والمستسلمة ما قبل الثورة هي بمثابة إدخار لكل هذه الطاقات في الأعماق، واختزان كل الشعور بالعزة والقيمة الإنسانية تماما كالشعب المصري، يموه بالغفلة والاستسلام، ولكنه فجأة يهب فيصنع الثورة[٨٣]، وبذلك فقد جعل "الحكيم" من شخصيات "الشعب" في عودة الروح شخصيات موظفة لأداء مهمة تمثيل الشعب المصري بتاريخه وحاضره ومستقبله، بأصالته وآماله، حتى أن الطابع الهزلي الذي ختم به شخصيات هذه الاسرة، يهدف الكاتب منه تحميل هذه الشخصيات وظيفة فنية متعددة الأطراف، فهي ترسم جزءا هاما من الروح المصرية، بالإضافة إلى حملها وظيفة توجيه انتقادات اجتماعية لاذعة لنواح من الحياة المصرية[٨٤].

ومن النقاد من أشار إلى أن "الشعب" في الرواية كان عقبة في طريق

---

[٨٣] أنظر: محمد حسن عبدالله، الواقعية في الرواية العربية، ص ٣٠٢.

[٨٤] أنظر: علي الراعي، دراسات في الرواية العربية، ص ١٣٨ وما بعد.

مع أن علي الراعي انتقد ذلك التحول المفاجئ الذي حدث لأبطال الرواية في النهاية، فلم يمهد الكاتب لانخراط أبطاله بالثورة، ولا يمكن لعمل ما أن يجدي دون أن تسبقه الفكرة والتمهيد لهذا العمل.

الكاتب للتعبير عن روح الشعب من خلال واقعه، وذلك لأن بساطة هذه الشخصيات من حيث واقعها وتخلّفها وتأخرها، لا تصلح لأن تُوظَّف لهذا الغرض. لذا خروجاً من المأزق لجأ "الحكيم" إلى الأسطورة الفرعونية القديمة كتفسير لأصالة هذا الشعب[٨٥]، وهذا الوضع يدل على أن بساطة هذه الشخصيات وسطحيتها جعلاها تنوء بحمل فكرة تمثيل الشعب المصري بأصالته وتاريخه، فهو فكر فضفاف على مثل هذه النماذج البشرية البسيطة والساذجة. أضف إلى ذلك أن "الحكيم" لم يترك نماذجه البشرية تحيا وتتفاعل بعضها ببعض، بل أضرّها بحرصه على الفكاهة المفرطة، حيث لم تنجُ من هذا التصوير الهازل إلا قلة من الشخصيات. فهو لم يقدم لها إلا بعداً واحداً، وهو غير كاف لتؤدي وظائفها بصورة مقنعة - فعلى سبيل المثال لا الحصر - لم تكن "لمحسن" و "سليم" و "عبده" أية اهتمامات سياسية على الإطلاق طيلة الرواية، مما يصعب استيعاب قضية توظيفهم كرجال ثورة في نهاية الرواية[٨٦]، وعليه فقد تحفّظ بعض النقاد من فكرة إسناد دور تمثيل أصالة الشعب المصري لهذه الشخصيات، مع أنهم رأوا أن هذه الشخصيات قد تمثل الشعب المصري بسذاجته وبساطته فقط، بعيداً عن تمثيله في الأصالة، التاريخ، والمستقبل. علماً أن الشعب المصري مع سذاجته وبساطته قد ألهب الثورة وصنع المستقبل. السؤال المطروح في هذا الباب هو ،لماذا أصر بعض النقاد على اعتبار هذه الشخصيات كشخصيات موظفة بالرغم من فشل توفيق الحكيم في توظيفها؟!، فإذا كانت هذه الشخصيات فعلاً لا تحمل دوراً أو وظيفة تؤديها، فكان الأجدى معالجتها منقطعة عن البيئة والواقع المعيش قبيل ثورة ١٩١٩، ساعتها وجب على النقاد تناولها، ورصد حركاتها على

---

[٨٥] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٨١.
[٨٦] أنظر: عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص ٢١.

الظاهر، دون ربط ذلك بباطن الرواية، هذا الظاهر الذي لا يعبر سوى عن وقائع صبيانية، قوامها الصراع الفردي على حب "سنية"، والمصلحة المتضاربة التي توشك أن تباعد بينهم[٨٧]، ولكن هؤلاء النقاد عابوا على الكاتب رسم شخصياته بهذا الشكل، وأرادوها شخصيات موظفة بشكل محكم، لأن توجههم الواقعي في النقد، وطبيعة الرواية نفسها يفرضان مثل هذا التعامل، حيث أن مشيئة الكاتب وإرادته تلعبان دوراً هاماً في توجه الرواية، ومن ثم توجه النقاد في معالجة الرواية. فلو قصر الكاتب روايته على الأحداث دون التدخل لإعطائها تفسيراً معيناً لأصبحت الرواية مجموعة من الصور لحياة أسرة ريفية، بحيث لا تفترق عن رواية عادية، ولكن توفيق "الحكيم" ليس ساذجاً إلى هذا الحد، فقد أراد لروايته دلالة أعمق، فجعل من حياة هذه الأسرة محاولة لتفسيرحياة شعب بأسره وتاريخه[٨٨].

لقد عوّد "الحكيم "النقاد على تأثره الكبير بما يدور حوله من مستجدات على الصعيدين الإجتماعي والسياسي "فلو راجعنا حياة توفيق الحكيم الفنية في مختلف مراحلها لوجدنا أنه يحمل طبيعة فنية حساسة سريعة التأثر بما يدور حولها، وشديدة التأثر به، فما من دعوة فكرية أو فنية كبيرة ترددت في مرحلة من المراحل التي امتدت من ١٩١٩ إلى اليوم إلا ووجدت صداها في أدب "توفيق الحكيم"، حيث تعوّد أن يسارع دائما إلى التعبير عنها والمشاركة فيها فينجح أحيانا ويتخلى عنه النجاح في أحيان أخرى... ولكنه ليس أبداً من هؤلاء الفنانين الذين يتأثرون ببطء، أو يعيشون في داخل أنفسهم دون أن يسمعوا إيقاع الحياة الخارجية. كل ذلك رغم ما أُشيع عن "توفيق الحكيم" وساهم هو في إشاعته،من أنه فنان يعيش في برج

---

[٨٧] أنظر: يحيى حقي، فجر الرواية المصرية، ص ١٣٢ وما بعد.
[٨٨] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٨١.

عاجي، منعزل عن الحياة..."[٨٩]، فهو يدرك استحالة أن يعيـــش الإنســـان معزولاً عن سياقه الاجتماعي، لأن طبيعـــة العصـــر لا تســمح بمجتمـــع الصفوة، أو الأبراج العاجية[٩٠]، سواء أقنع "توفيق الحكيـــم" النقــاد بـــهذه الوظيفة التي أسندت إلى شخصيات "الشعب" في الروايـــة أم لـــم يقنعـــهم ,فالأمر لا يعنينا بقدر ما يعنينا توجههم النقدي والفكري، يكفي التفاتهم إلـــى الشخصية الموظفة واهتمامهم بها ، للتعبيرعن توجههم الواقعي في النقـــد. لأن النقاد الواقعيين عامة يشـــترطون "الإيـــهام بـــالواقع" (*Illusion of Reality*) أو "مشاكلة الواقع"، لان مهمة الروائي عندهم هـــي التصويـــر، الإقناع، والتأثير، فهو مطالب بتصوير البيئة التي يحيا فيها أبطاله ليعيننـــا على فهم نفوسهم وتبرير مواقفهم. فالإيهام بالواقع ضرورة فنية لكي يتحقق "عنصر الإقناع"، وهو من المبادئ الأساسية عند النقاد الواقعيين[٩١]، ليس

في هذه الرواية فحسب ،وإنما في جميع الروايات. فهو مبدأ عام حـــاول النقاد الواقعيون من خلاله البحث عنه في روايات أخـــرى. فعلـــى ســـبيل المثال، كانت للناقد "محمد مندور" مآخذ على "طه حسين" في روايته "دعـــاء الكروان" بأن عنصر الإقناع فيها لم يتحقق، عند بعض الشخصيات، وفـــي بعض المواقف. لأن "طه حسين" أهمل "عنصر الإيهام" بالواقع أو مايســـميه هو "مشاكلة الواقع"[٩٢].

---

[٨٩] رجاء النقاش، مصر في أدب توفيق الحكيم، الهلال، فبراير، ١٩٦٨، ص ١٧١-١٧٢.
[٩٠] أنظر :أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ١٣.
[٩١] أنظر: احمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربـــي الحديـــث فـــي مصـــر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٨، ص ٢٦٤ وما بعد. وانظر أيضا، محمود غنـــايم، تيـــار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص ٢٩
[٩٢] أنظر: محمد مندور، في الميزان الجديد، ، ص ٥ وما بعد.
الناقد محمد عفيفي أشار أيضا إلى تأثير إغفال "الإيـــهام بـــالواقع" فـــي بنـــاء وتصويـــر الشخصيات الروائية في "دعاء الكروان"، حيث اتهم "محمد عفيفي" الكاتب "طه حسين" بأنه حرم بعض شخصيات الرواية من التأثر بالعالم الخارجي، وجعل نفوسهم راكدة لا يؤثـــر فيها أي مؤثر. (للتوسع والاستزادة) أنظر:محمد عفيفي، الإقناع في القصة، مجلة القصـــة،

لقد لاحق النقاد شخصيات الرواية جميعها في بحثهم عن الوظيفة التي تؤديها هذه الشخصيات أو الأدوار التي أسندت إليها، حتى شخصية "مصطفى" فقد اعتبرها النقاد شخصية موظفة لتمثيل الرأسمالية الوطنية، فمن الواضح أن الحكيم قد زوّج بطلته لممثل الرأسمالية الوطنية، وأن حب "سنية" كان باعثاً للشاب الثري أن يعمل بهمة ونشاط في تجارته، ويحمي اقتصاد بلاده من تدخل رأس المال الأجنبي، وقد كان تكوين رأس مال وطني يهدف إلى تحقيق الاستقلال الاقتصادي، وهو أحد أهداف الحركة الوطنية، هذه هي الوظيفة الحقيقية "لمصطفى راجي" في عودة الروح - كما رأت الناقدة فاطمة موسى - [٩٣].

من هنا يمكننا أن نستنتج أن "الشعب" في عودة الروح يجب أن تكمّله طبقة أخرى كان لها دورها في التحرر الوطني، وهي طبقة الرأسمالية الوطنية، والتي ساعدت في التحرر الاقتصادي، وكان من الضروري أن تقوم شخصية من شخصيات الرواية بهذا الدور، وقد وظّف "الحكيم "شخصية "مصطفى راجي" لهذا الغرض، صحيح أنه يفوز بحب البطلة، ألا أنه لا دور له في أحداث الرواية بقدر دور "الشعب"، تماماً كما أن الرأسمالية الوطنية لا يكاد يُذكر دورها مثل دور الشعب المصري في الثورة.

لربما نسأل كيف يمكن أن تكون شخصية "مصطفى" موظفة لتأدية دورها كممثلة للطبقة الرأسمالية الوطنية، مع أنها تحمل بعداً آخر وهو الإحساس بحب "سنية"؟!.

لعلنا للوهلة الأولى نعتقد أن هذا الإحساس بحب "سنية" قد يفقدها المقوم الأساسي كشخصية جاءت لتؤدي وظيفة أو دوراً، ولكن هذا الاعتقاد يظهر

العدد الثالث، ١٩٤٥، مأخوذ من كتاب : أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص ٢٦٦.

[٩٣] أنظر: فاطمة موسى، في الرواية العربية المعاصرة، ص ٢٢٨ وما بعد.

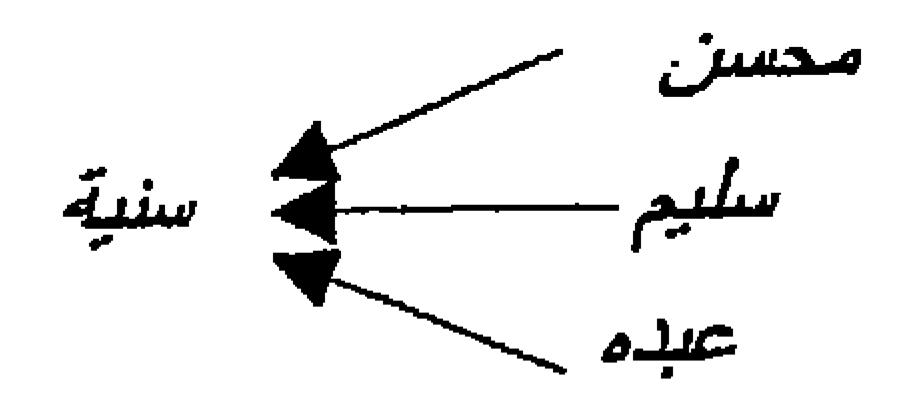
واهياً وضعيفاً ويؤول إلى الزوال حينما نرى "مصطفى راجي" في إحساسه هذا يتفق مع شخصيات الرواية في احساساتهم، فبالرغم من نمطية هذه الشخصيات بمزاياها المتباينة، إلا أن ما يوحدها هو الإحساس، فالإحساس هو قالب صُبّت فيه الشخصيات كافة، وبضمنها "مصطفى"، ومعناه الإحساس بالعلاقة مع الآخر، فالرجال من "الشعب" يسعون شطر "سنية" و"زنوبة" تسعى شطر "مصطفى"، و"مصطفى" يسعى شطر "سنية"[٩٤]، وهذا بالطبع لا يعيق من وظيفة هذه الشخصيات كمؤدية لدور تمثيل الشعب المصري بأحاسيسه أيضا، هذه الأحاسيس التي انقسمت إلى قسمين:

ا. **في بداية الرواية** : مثلت هذه الأسرة الشعب المصري، والأسرة المصرية بروابطه الأسرية غير القوية، فهم دائمو الشجار، وروابطهم مع الجيران سطحية، ومصالحهم متضاربة حول "سنية" ،حتى "زنوبة" فكانت أيضا مصلحتها متضاربة مع "سنية" في حب "مصطفى"، ولعل هذا الوضع يرجح اعتقاد بعض النقاد أن هذه الأسرة في مصالحها المتضاربة تمثل الشعب المصري متقطع الأوصال قبل الثورة[٩٥].

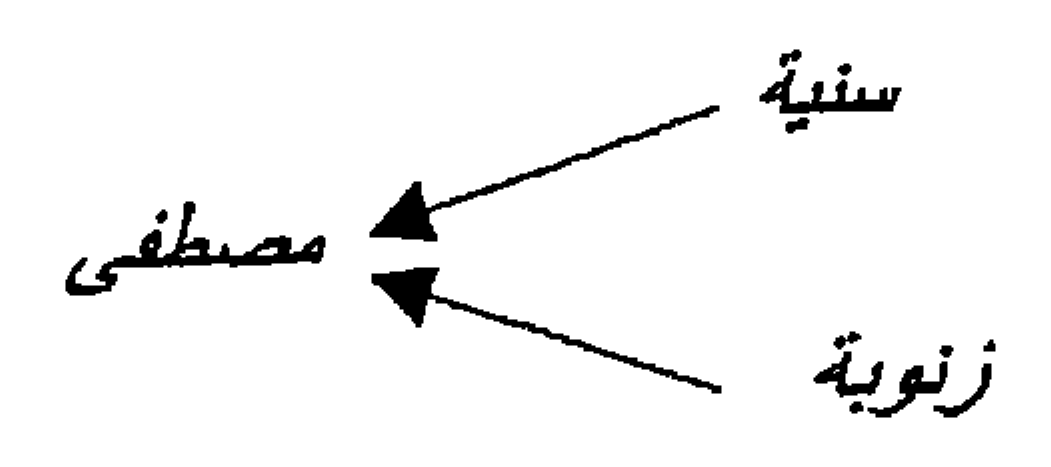
ويمكننا أن نوجز هذه العلاقات بين أفراد هذه الأسرة – كما التفت إليها النقاد– بالأشكال التالية:

[٩٤] أنظر: بطرس الحلاق، "الذهنية" علاقة لغوية، دراسة في عودة الروح لتوفيق الحكيم ،مجلة فصول، الأسلوبية،
المجلد ٥، العدد الأول، ١٩٨٤، ص ١٧٤.

[٩٥] أنظر: إسماعيل ادهم، توفيق الحكيم، ص ١٦٦.
وانظر أيضا: يحيى حقي، فجر القصة المصرية، ص ١٣٢–١٣٣.



(تضارب مصالح)



(تضارب مصالح)

مصلحة محسن ≠ مصلحة سليم ≠ مصلحة عبدة (في حب سنية)
مصلحة زنوبة ≠ مصلحة سنية (في حب مصطفى)
سنية = قضية متنازع عليها.
مصطفى = قضية متنازع عليها
سنية = مصطفى (ولعل هذا يفسّر ارتباط سنية بمصطفى في النهاية).

ب. في الجزء الثاني من الرواية:بعدما فشل هؤلاء الأبطال في حب "سنية". نجد أن النقاد قد لاحظوا محاولة "الحكيم" في إتمام صورة توظيف هذه الشخصيات عن طريق إبراز عنصر "الاتحاد" في مرضهم معاً وفي انخراطهم بالثورة معاً[96]، فقد أرادهم توفيق الحكيم شعباً مصرياً حقيقياً وواقعياً "فيه روح الوحدة والقوة، مهما فرقته الإنسانية العارضة، مهما أضناه الموقوت... ولذلك فمصيره إلى الوحدة وإن تفرق، وماله إلى القوة وإن ضعف"[97]، وقد لخص "احمد إبراهيم الهواري" هذه الفكرة القومية المصرية في "عودة الروح" بقوله "لقد كشفت القراءة السياسية للرواية على تأكيد الفكرة المصرية – لدى الحكيم– والشخصية المصرية، والروح

---

[96] أنظر: توفيق الحكيم، عودة الروح، ج١، ص ١٠-٩؛ ج٢، ص ٢٤٠ وما بعد؛ ج٢ ص ٢٥٠ وما بعد.
[97] أنظر: احمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ص ٢٣٤.وعبد المحسن طه بدر ، ص ٢٨٢ وما بعد.

المصرية، بكل ما فيها من سخرية وتهكم، والمزاج المصري أو قل أسلوب حياة المصري وأنماط سلوكه، ومثله وشعائره ومأثوراته الشعبية، وهي في كل هذا تتناغم مع إيقاع الحياة في مصر إبان تصوير الرواية لوقائع الحياة المصرية آنذاك"[٩٨].

تلخيصاً وتوضيحاً لما أشار إليه النقاد في هذا الباب، فقد أجرينا المعادلات التالية:

الشعب المصري توحد بعد ألم ومعاناة وشقاء (بسبب الاستعمار).

"الشعب" في عودة الروح توحد بعد ألم ومعاناة وشقاء (بسبب فشلهم في نيل سنية).

"الشعب" في عودة الروح <u>يمثل</u> شعب مصر بأكمله.

لعل هذه المعادلة ترجح قبولنا تسمية "الحكيم" أبطاله باسم الشعب.، وتعزز عنصر "الإيهام بالواقع" الذي أشرنا إليه آنفاً، مما يقوي بالتالي عنصر الإقناع بالشخصيات ودورها الوظيفي في الرواية[٩٩].

إن إصرار "الحكيم" على إثبات عنصر "الاتحاد" والمعيشة المشتركة قد لفت انتباه النقاد[١٠٠]، فأثر في توجههم النقدي، وحدد مساراته، حتى أصبح من غير الممكن التخلي عن هذا (الموتيف- *Motif*)، فبسبب تكراره أخذ يشكل طرحاً فكرياً بارزاً في الرواية، وقد طغى هذا (الموتيف- *Motif*) على أحداث الرواية ومواقف شخصياتها. فلم يكتف الكاتب بتوظيف شخصيات لهذا الغرض، إنما تعدّى ذلك إلى مواقف ومشاهد عديدة[١٠١]، مما

---

[٩٨] أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٥٥.

[٩٩] عن موضوع "الإيهام بالواقع"، أنظرصفحة ١٠٨ من هذا البحث ، والهوامش ٩٢،٩٣ من هذا البحث.

[١٠٠] أنظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ١٠٠.
أنظر أيضاً: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٨٢ وما بعد.

[١٠١] أنظر: توفيق الحكيم، عودة الروح، ج٢، ص ٨. حيث يدعون بعضهم بعضاً للمشاركة بالطعام.و (ج ٢ ، ص ٣٠ وما بعد). حيث يعرض "الحكيم" مشاهد حول وحدة الفلاح مع الحيوان، في نومه مع ماشيته، ووحدة الفلاح في مزاحمة الطفل العجل على ضرع البقرة.

أدى إلى طغيان شخصية المؤلف على شخصيات الرواية وأحداثها، وقد حذّر (*H. Irving*) من هذه المزالق التي يتعرض لها كاتب الرواية السياسية عادة، من تصدع البناء الفني للرواية بين مطلب الأيديولوجية وضرورة الفن[١٠٢].

من الشخصيات التي وضحت معالمها، وبانت أبعادها للنقاد، على أنها شخصية موظّفة، هي شخصية الأثري الفرنسي "فوكيه"، فقد كانت هذه الشخصية لسان حال الكاتب بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى[١٠٣]، وقد استخدمت هذه الشخصية بكل وضوح، وبما لا يحتمل التأويل من اجل أن تقول – بشكل مباشر – ما أراد "توفيق الحكيم" قوله، فهي شخصية مجندة لتتلفظ بطرح "توفيق الحكيم" الفكري والخاص بما يتعلق بموضوع أصالة الشعب المصري، فما تمجيد الأثري الفرنسي لمصر إلا تمجيد الحكيم للمصريين وللشعب المصري، حيث رأى عالم الآثار الفرنسي أن مصر

لقد اختلف النقاد حول هذا الإصرار ما بين مؤيد ومعارض، وقد رأى "عبد المحسن بدر" أنه لا حاجة لهذا الإصرار لأن فلاحي مصر بطبيعتهم يمجدون الحيوان، ومصر هي وريثة عاطفة الإتحاد على مرّ الأجيال.

– أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٢٨٤ وما بعد.

بينما يرى "مصطفى علي عمر" ذلك جائزا خاصة وأن الحيوان يمثّل الشريان الرئيسي لحياة الفلاح المصري في تلك الفترة التي خلت من الميكنة الزراعية. أنظر: تصطفى علي عمر، القصة وتطورها في الأدب المصري الحديث، ص ٢٣٠.

بينما "أحمد إبراهيم الهواري" يرى في ذلك "وحدة كائنات" جاءت لتدعيم إيمان توفيق الحكيم بالفكرة المصرية فهو يستخدم الصور الحيوانية ليعكس البعد الحضاري لمصر الفرعونية ويقيم علاقة جدلية مع الماضي.

–أنظر: احمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٣٧.

[١٠٢] رأي (*Howe Irving*) مقتبس من كتاب أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٣٩.

[١٠٣] أنظر: بطرس الحلاق، الذهنية علاقة لغوية، دراسة في عودة الروح، فصول، ص ١٧٤.

وانظر أيضا: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٨٨. حيث يرى "عبد المحسن طه بدر" انه من الطبيعي

أن توظف شخصية الأثري الفرنسي في نقل وجهة نظر المؤلف وذلك لأنه درس تاريخ مصر القديم.

أفضل من فرنسا، لأنها بلد الآلهة، بينما فرنسا لم يسعدها الحظ بان تكون يوماً موطناً للآلهة[١٠٤]، كما وعبّر عن ذوقهم المرهف في لباسهم الأزرق وربطه بلون السماء[١٠٥]. وهنا نكاد نسمع من خلال ذلك صوت "الحكيم" وكأنه يتحدث مباشرة إلى المتلقي، ونكاد نحس برومانسية الكاتب التي حاول أن يظهرها على لسان هذه الشخصية

لقد اجتمع النقاد على رأي واحد بان هذه الشخصية موظّفة، وأهميتها تكمن بالوظيفة التي تؤديها، وحقها بالوجود بقدر ما تخدمه من فكرة. إلا أن النقاد اختلفوا حول قبول هذه الشخصية بالذات لتنقل آراء "الحكيم" بمصر. فمنهم من عاب على"الحكيم" توظيف الأثري الفرنسي ليكون لسان حاله، أمثال "يحيى حقي"، و "غالي شكري" فهما يتساءلان كيف يدافع توفيق الحكيم عن وطنه بلسان أجنبي؟! وكأن مصر ينقصها محام من أبنائها. فقد تحفّظ الناقدان من أن يدافع أجنبي عن مصر، وكأنه يعلم حقيقة مصر وحده دون غيره من عباد الله، وقد اعتبرا ذلك تطرفا من جانب الحكيم[١٠٦]. ومنهم من أثنى على "توفيق الحكيم" في اختيار هذه الشخصية، وتوظيفها لهذا الغرض، بحيث رأوا فيه دلالة على حسن إدراك "الحكيم" كمثقف، ووعيه ككاتب[١٠٧]. ومنهم من قدم تفسيرا فنياً لهذا التوظيف معتبرين ذلك يقظة فنية من جانب الكاتب، لأن هذه الفلسفة، والدرجة الواعية من العلم، لم يكن باستطاعة "الحكيم" وضعها على لسان شخصياته المصرية، سكان شارع سلامة بالسيدة زينب[١٠٨]، ما عدا شخصية "عبده"

---

[١٠٤] أنظر : عودة الروح، ج ٢، ص ٥٤ وما بعد.

[١٠٥] أنظر: ن.م، ج٢، ص ٥٦. حيث بيّن الأثري الفرنسي أن أمة أتت في فجر الإنسانية بمعجزة الأهرام، لن تعجز عن الإتيان بمعجزة أخرى. أمة يزعمون أنها ميتة منذ قرون، ألاَ يرَون قلبها العظيم بارز نحو السماء من بين رمال الجيزة.

[١٠٦] أنظر: يحيى حقي، فجر الرواية المصرية، ص١٣٤-١٣٥.
أنظر أيضا: غالي شكري، ثورة المعتزل، ص ١٧٤.

[١٠٧] أنظر: رجاء النقاش، أدباء معاصرون، كتاب الهلال، القاهرة: عدد ٢٤١، فبراير ١٩٧١، ص ٦٥-٦٦.

[١٠٨] أنظر: فاطمة موسى، في الرواية العربية المعاصرة، ص ٢٢١.

التي أهمل دورها كشخصية مثقفة ، ولعل المقصود بذلك ،كما أشار "علي الراعي" ،أن هذه الشخصيات كانت نمطية ببعثها الساذج، وحياتها المستسلمة، فلا يمكنها حمل هذه الوظيفة الفكرية والفلسفية، لأنها شخصيات على المستوى المادي، في حين أن شخصية "الأثري الفرنسي" أجنبية واعية،مدركة، دارسة للتاريخ المصري ومطّلعة على الحضارات القديمة، فهي شخصية على المستوى الفكري[109]. فضلاً عن أن الفرنسي في مصر -كما يعتقد "مصطفى علي عمر"- لم يكن ينظر إليه كعدو في تلك الفترة، فهو رجل آثار ينقب عن الماضي، ويرى انعكاساته على الحاضر ،ولا ضرر في كونه أجنبيا[110].

من خلال ما تقدم ،فإن شخصية "الأثري الفرنسي"، شخصية موظّفة، سواء تحفّظ النقاد من وجودها الدخيل كونها شخصية أجنبية، أو أيدوا ووافقوا، واعتبروا ذلك اختيارا موفّقا. فقد ظهرت هذه الشخصية بوضوح لتقوم بدورها المحدد، لسان حال مبدعها وخالقها، المؤلف نفسه، وقد أدت وظيفة إعلامية فكرية تهدف إلى تقديم طرح فكري "لتوفيق الحكيم" نفسه، لأن "الحكيم" تخفّى من وراء شخصية "فوكيه"، وأنطقه طرحه الفكري كالدمية ،بعد أن هيّأ له طبيعة هادئة، وبعد أن قذف بقصة "محسن "الغرامية جانباً.

لقد انتهى دور شخصية "فوكيه" مع انتهاء وظيفتها، فهي شخصية لم تؤثّر في تحريك الحدث بشكل مباشر، بل لمعت فجأة لتفتح الطريق أمام الكاتب لربط ظاهر الرواية بباطنها، وانقطع دورها مباشرة بعد أداء دورها

---

[109] أنظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ١١٩ وما بعد.

[110] أنظر: مصطفى علي عمر، القصة وتطورها في الأدب المصري الحديث، ص ٢٣٣ وما بعد.

أنظر: محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، ص ٣٠٦.

لم يعترض "محمد حسن عبد الله" على توظيف شخصية الأثرى الفرنسي، وقد رأى أن الحكيم قد وفق في اختيار هذه الشخصية، إلا انه يعترض على المناسبة، فقد جاء كلام الفرنسي مخدّراً للشعب، لان الكاتب جعل من كل ما يسوء الفلاح علاقة النقاد والروح القوية، فما حاجة الفلاح بالثورة ما دامت حالته جيدة كما وصفت.

وإتمام وظيفتها.

إن اهتمام النقاد بالشخصيات الموظفة في الرواية، يوصلنا إلى حقيقة ،وهي أن توجههم النقدي الواقعي يرى بمثل هذا الالتفات مبدأ أساسيا من مبادئ الواقعية، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإن الرواية نفسها ساهمت في مثل هذا التوجه وذلك لقوة ارتباطها بالواقع المعيش في فترة زمنية محددة على الأصعدة الاجتماعية، السياسية والفكرية ولشدة علاقتها بذات المؤلف نظرا لتضخم (الذات) عند الكتاب، وإحساسهم المفرط بها في سنوات الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن[111].

من هنا فالشخصيات الموظفة تخدم الطرح الفكري بشكل مباشر، وهذا الطرح كما عبّرعنه النقاد ،يقوم أساسا على تحديد وظائف الشخصيات، أو الدور الذي قامت به، أو ما ترمز إليه. بحيث لا يمكن الفصل أحيانا بين الحديث عن الطرح الفكري، وبين الحديث عن الشخصيات التي وُظّفت لهذا الغرض، وذلك لكثرة ما يسوده من تداخل.

---

[111] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٢٨٣-٣٠٢.

الفصل الرابع

إلتفات النقاد إلى الطرح الفكري

(Intellectual Views / Content)

إذا كان الأدب فناً جميلاً غايته تبليغ الناس رسالة ما في الحياة والوجود، والأديب هو من وراء هذه الرسالة -كما زعم المذهب الواقعي-، فإن "تولستوي" يرى أن مصدر الجمال في العمل الأدبي إنما يعود إلى تأثيره في القارئ، فالكاتب من خلال كتابته يهدف إلى تجاوب القراء وتعاطفهم مع مشاعره وأحاسيسه[112]، وحسب هذا المفهوم يبقى الأدب -كما عبّر عنه توفيق الحكيم نفسه- وليد بيئته، ويبقى الأديب وليد عصره، وابن بيئته، بغير هذا الطرح يصبح الأدب ضعيف الأثر، ضئيل القدر، بعيداً عن قضايا العصر ومشكلاته. هذا لا يعني أن الأديب بنصّه الأدبي مجرد سارد لقصة، أو خالق لشخصيات فحسب، بل أكثر من ذلك، فهو محرك لقضية، ومفسّر لوضع[113].

يكاد يجُمع النقاد أن أدباءنا مع بداية القرن تأثروا بالإتجاه الوعظي والتعليمي من خلال رواياتهم، فقد كان أدباؤنا في تلك الفترة المبكّرة يحسّون دائما أنهم أصحاب رأي في القضايا الاجتماعية والسياسية ،وأن الأسلوب القصصي وسيلة أكثر إثارةً لجمهور القراء لما يَدْعُون إليه. وقد ظهرت آراء الكتاب وطروحاتهم الفكرية بأسلوبين:

(ا) ***الأسلوب التقريري***: فيه يرتفع صوت الكاتب، فيُسفر عن آرائه دون أن يرتدي قناع الفن، وهو لون من ألوان تضخم الذات

(ب) ***الأسلوب القصصي***: فيه يعبر الكاتب عن مشاعره ومواقفه من

---

[112] أنظر: توفيق الطويل، أسس الفلسفة، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٩، ط٣، ص ٤٥٨.

[113] أنظر: توفيق الحكيم، فن الأدب، القاهرة: مكتبة الآداب، د.ت، ص ٣١٣ وما بعد.

خلال شخصيات الرواية[١١٤]. فإذا وجدنا أن التجريد يكثر في رواية "سارة" للعقاد وأن الكاتب لجأ فيها إلى أسلوب المقالة التقريرية. وإذا كان المازني في رواية "إبراهيم الكاتب" لا يتردد في تضمين روايته أجزاء من مقالات وكتابات سبق نشرها، فجاءت الرواية وعاءً لحمل آراء الكاتب وأفكاره، فإن "عودة الروح" لتوفيق الحكيم حوت محاورات، لم تعد مجرد أفكار تُلقى دون أن يكون لها وظيفة فنية، بل هي أفكار حية متحركة، يختفي توفيق الحكيم خلف هذه الآراء اختفاءً كبيراً بين ممثلي فكرته ونقيضها[١١٥].

من هنا ففي النص طروحات فكرية، يسعى الكاتب إلى إثباتها، وقد تطفو هذه الطروحات على سطح العمل الأدبي بشكل ظاهر ومباشر، وقد تُوظَّف لذلك شخصيات لتقوم بدور عرض الطرح الفكري عند الكاتب.

بالطبع هذا التوجه يناقض مدرسة (الفن للفن) التي ترفض فكرة التوقع من الأعمال الأدبية أن تحقّق لنا أشياء ليست من وظيفة الأدب تحقيقها، لأن الأدب هو فن له جميع خصائص الفنون الأخرى، لا تربطه أية صلة مع ما هو خارجه، أو حتى صانعه، لذلك يستحيل أن يقول شيئًا، فمعناه كامن في ذاته، ولا معنى له إلا في نفسه[١١٦].

"عودة الروح" هي واحدة من تلك الروايات التي ربطها النقاد- منذ البداية- بالمجتمع المصري في فترة زمنية محدّدة، كما وعالجوها من خلال ربطها بالكاتب وبيئته الخارجية والداخلية[١١٧]، مما يمهد الطريق أمام

---

[١١٤] أنظر: يوسف الشاروني، القصة والمجتمع ، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧، ص ٥٠ وما بعد.

[١١٥] أنظر: ن.م، ص ٥٤.

[١١٦] أنظر: رشاد رشدي، المدخل إلى النقد، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٤، ص ٣٧-٤٥.

[١١٧] لقد نشأت مجموعة من كتاب الرواية في بداية القرن الحالي، وكان لظاهرتي التأثر بالثقافة الغربية وإحساسهم المفرط بالذات أثر في أدبهم بصورة عامة وفي إنتاجهم الروائي بصورة خاصة، وقد سادَ أدبهم الطابع الفكري، وكانوا اقرب إلى الباحثين في الأدب منهم إلى المنشئين فيه، ومرد ذلك أنهم أخذوا ينظرون إلى واقعهم من علٍ بالإضافة إلى إيمانهم الكبير بأفكارهم التي كانت بتأثير حضارة غير حضارتهم.(للتوسع) أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٢٨٣-٣٠٢.

النقاد - بشكل تلقائي- للخوض بالطرح الفكري الخاص بالكاتب، الذي حاول "الحكيم" توكيده وإثباته من خلال الرواية. من هذه الطروحات ما طفا على سطح الرواية، فظهر لمعظم النقاد من القراءة الانطباعية الأولى، ومنها ما أوجب الاجتهاد عند النقاد لاستنتاجها واستخلاصها.

إن بحث النقاد مسألة المضمون ، إرتبط ببحثهم مسألة الطرح الفكري كجزء من هذا المضمون، وقد قاموا بأجراء معادلة بين مضمون الرواية، والطروحات الفكرية التي نوى الحكيم توصيلها للمتلقي. الرواية بوقائعها تتحدث عن تصوّر لحياة مجموعة من الشباب العزّاب، وحبّهم المشترك لبنت الجيران "سنية"، وتعلّق هذه الفتاة بجار لهم من الأعيان "مصطفى" ،وغيرة "زنوبة" العانس من غرام "مصطفى" و "سنية"، ومحاولاتها الفاشلة لعرقلة هذا الحب وإضعافه طمعًا بمصطفى. الرواية تحمل قبساً من مشاعر الشاب المراهق "محسن" وولعه "بسنية" وتقديسه لها، وخيبة أمله منها بعد تعلقها بالجار الوجيه. وتُختتَم أحداث الرواية باشتراك الأبطال في حوادث الثورة، والقبض عليهم وسجنهم معاً في سجن القلعة[١١٨].

إن مضمون الرواية قد ينقل واقعية الأسرة المصرية، وأحلام شبابها في القضايا الاجتماعية، ولكن النقاد لم يتقبّلوا هذا المضمون بسذاجته وبساطته وسطحيته -كما أشرنا سابقاً- ولم يعتبروه العمود الفقري للرواية. فلولا تدخّل الحكيم، وإعطاؤه التفسيرات، وحشده أفكاراً خاصة به، لما فُتح مجال لدلالات أعمق،ولأبعاد أكثر تركيباً حول تفسيرحياة الشعب المصري حاضراً وتاريخًا[١١٩].

لقد ظهرت طروحات الكاتب الفكرية بوسائل مختلفة، إن كان ذلك عن طريق قطع المؤلف للحوار وبدء الحديث بأسلوبه هو لا بأسلوب شخصياته، أو كان ذلك عن طريق تدخّل الكاتب بشكل مباشر لتفسير المواقف والأحداث، أو كان ذلك بتوظيف شخصيات لسان الحال -كما

---

[١١٨] أنظر: عودة الروح، ج ١، ج٢.

[١١٩] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٨١.

اسلفنا في البند السابق-، أو كان ذلك عن طريق ضرب الأمثلـــة، أو مـــن خلال تكرار الفكرة التي نوى الحكيم تأكيدها"[120].

لقد ركّز النقاد على الطرح الفكري الأول "الاتحاد"، والذي ظهر مـــن خلال هذا النص، بل وشدّد عليه الكاتب من خلال تكراره. ولعلّ تركـيزهم على هذا الطرح ومحاولتهم إبرازه كانت لاحقة بهذا التكرار،وناجمة عنه.

(١) *الاتحاد :* كانت فكرة "الاتحاد "خاضعة لأفكار سابقة للمؤلـف، يلمّح إليها "الحكيم" في مواضع كثيرة، وقد وصفها أحد النقاد بأنها "فكـــرة تسكن الجزء الأول من الرواية، كما تسكن الفكرة الواحدة رأس المجنون أو المتعصب"[121]. هذا الإصرار من المؤلف على محاولة تفســير الأحــداث تفسيراً يلائم تصوره وطرحه الفكري" لا يُقتَصَر على محاولة تنظيم سـلوك الشخصيات وتوحيده، ولكنه يحاول أيضا فرض فكرته علـــى تصوراتـــهم وإنطاقهم بما يعجزون عن النطق به بطبيعتهم"[122]، وإذا تعذر على المؤلف ذلك وعجز عن إبراز فكرته عن طريق إنطاق الشـخصيات، أو بصـورة غير مباشرة خلال الحدث الذي يقدمه، فإنّه لا يتورع أن يفرضـــها علينـــا فرضاً في الكثير من الأحيان"[123].

وقد اعتبر "محمد علي حماد" أن روح التضامن والاجتماع التي يبثـــها المؤلف في كل سطر هي من أبرز الصور الوضّاحة في الروايـــة، لأنـــها دخلت في أخلاق كل شخصية وفي تضاعيف كل حادثـــة، وفـــي علاقـــة الأبطال، حيث جمعهم الحس والشعور إلى حد التعلق الغريب لكـــل فـرد

---

[120] أنظر :عودة الروح، ج١، ج٢. فهي تزخر بمثل هذه الأمثلـــة التـــي سـنقف عندهـــا وسنفصلها من خلال استعراضات النقاد لها.

[121] علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ١٠٠.

[122] عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٨٦.

[123] ن.م، ص ٣٨٥. فقد حاول الحكيم فرض أفكاره منذ البداية؛ فما الاقتباسات من نشـــيد الموتى المتصدرة للجزء الأول، والأسطورة الفرعونية القديمة المتصدرة للجزء الثاني إلا إثبات لمفهوم الرواية الذي أراده أنظر: توفيق الحكيم، عودة الروح، ج١، ج٢.

منهم بالآخرين[١٢٤].

إن أول مظاهر "الإتحاد" التي أشار إليها النقاد، وسجّلوا ملاحظاتهم حولها، هي أجواء الاتحاد السائدة في حياة هذه الأسرة. فهم يعيشون معاً، ويأكلون معاً، ويمرضون معاً، ويشفون من المرض معاً، ثم إذا أحبوا أحبوا معاً، ويشتركون في الثورة معاً، ويسجنون معاً.

إن تحرك الأبطال وشعورهم في هذه الأحداث، كانا مُوجَّهَين في مسار الفكرة الذهنية التي آمن بها الكاتب، وأرادنا أن نؤمن بها معه. وهذه الفكرة لا تنبع من مجرد ملاحظة الواقع كما هو، وتصويره على ما هو عليه، وإنما هو نتيجة واضحة لإخضاع الواقع لفكرة قائمة في ذهن الكاتب مسبقاً[١٢٥]، فيلحّ عليها الكاتب وذلك عن طريق تحريك أبطاله بالاتجاه الذي يخدم هذه الفكرة، التي أراد توصيلها للمتلقي. هذه الطريقة يراها "علي الراعي" تقدم أفكارا بعينها يؤمن بها كاتبها، ويجسّدها على شكل يبدو واقعياً في مظهره، وإن كان في أساسه أفكارا تنتمي إلى الحياة الداخلية للمؤلف"[١٢٦].

لقد رأى النقاد بهذه الوسائل إصراراً من المؤلف في إثبات العظمة، وروح القوة، والإتحاد في الشعب المصري، مع أن هذا الإصرار لم يظهر طبيعيا، فقد أتسم إلى حد كبير بالافتعال[١٢٧].

قد تعتبر فكرة اتحاد الأبطال في أكلهم معاً، ونومهم معاً، ومرضهم معاً، من المظاهر المادية التي لا تعبر عن الإتحاد الصادق. فالإتحاد الصادق هو اتحاد وفاق واتّفاق. مما حدا بالناقد "عبد الحميد القط" النظر إلى سلوكيات الأبطال من زاوية رؤية خاصة، لا تتعلق بالمظاهر المادية، بل بمظاهر أعمق من توحدهم على الصعيد المادي، حتى ولو كان "الحكيم

---

[١٢٤] أنظر: محمد علي حماد، عودة الروح، من كتاب الفكرة العربية في عودة الروح، ص ١٩٤.

[١٢٥] أنظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ١٠٠ وما بعد.

[١٢٦] ن.م، ص ١٠١.

[١٢٧] أنظر: احمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ص ٢٣٨.

"من وراء هذا القصد ويصر على الإتحاد المادي إصـــرارا، إلا أن اتحـــاد الأبطال ظلّ غير مكتمل نظرًا لتفكك روابط هـــذه الأســـرة. فـــهم دائمـــو الشجار، روابطهم مع الجيران سطحية، وتكاد "سنية" هي الرابـــط الوحيـــد لأفراد هذه الأسرة"[128]. وقد يفسر هذا حقيقة الرمز الذي حمله النقاد "لسنية"، من أنها كمصر استهوت القلوب في حبها[129] – سيبحث هذا الموضوع فـــي فصل لاحق–.

لقد أشار بعض النقاد أن "الحكيم" لا يقف عند حد اتحاد أبطال الروايـــة على الصعيد المادي – كما ادعى "عبد الحميد القـــط"– بـــل اعتقـــدوا أن إصرار "الحكيم" على اتحاد الأبطال في الحركة، وترتيبه لمجموعـــة مـــن المصادفات في سبيل إتاحة الفرصة أمام كل فرد من أفراد الأسرة للالتقـــاء "بسنية"، هو بمثابة نهج مشترك لجميع الأبطال، يثبت اتحادهم ليس علـــى المستوى المادي فحسب، بل علـــى مســـتوى الإحســـاس والشـــعور[130]. لقد تعددت مظاهر "الإتحاد" بين أبطال الرواية، فتخطّت نطـــاق "الإتحـــاد" على الصعيد المادي، أو "الإتحاد" على الصعيد الشعوري – كمـــا أســـلفنا سابقا–، فملأت جوانب كثيرة في الرواية ،وطغت على مواقف عديدة، وقـــد لاحظ النقاد أن الكاتب لم ينسَ أبطاله في الموقف الوطني الكبـــير، الـــذي اختتم به الرواية، فأشركهم بالثورة متّحدين، مما يعزز رأي النقاد بأن هذه الفكرة سيطرت على "الحكيم" في كل أجزاء الرواية، وبذلك مزج الكـــاتب بين المظاهر المادية، التي تقوم على اتحاد الأبطال في المعيشة المشـــتركة، وبين المظاهر الشعورية، التي تقوم على اتحاد الأبطـــال فـــي انخراطـــهم بالثورة، والفكرة أساسا في كل هذه المظاهر تقوم على "الإتحاد" (الكل فـــي

---

[128] أنظر: عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري

[129] حول قضية الرمز الذي تحمله "سنية"، أنظر:طه وادي،صورة المـــرأة فـــي الروايـــة المعاصرة، مصر، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٠، ص١٠٦–١١٢.

[130] إن هذه الشخصيات توحدها ميزة أساسية يبقى حيالها اختلاف المزايا باهتاً لا حول فيه إلا وهو الإحساس، إحساس هذه الشخصيات بالعلاقة مع الآخر .أنظـــر: مجلـــة فصـــول، الأسلوبية، مجلد ٥، عدد ٢، ديسمبر ١٩٨٤، ص ١٧٤ وما بعد.

واحد)[131].

وقد قمنا بإجمال مظاهر "الإتحاد" التي أشار إليها النقـــاد مـــن خـــلال دراستهم لحياة هذه الأسرة وذلك حسب الشكل التالي:

مظاهر الاتحاد - كطرح فكري

على الصعيد المادي	على الصعيد العاطفي	على الصعيد الوطني
يتامون معاً يأكلون معاً يعيشون معاً يمرضون معاً	ينغمسون في حب سنية معاً (ما عدا حنفي)	شتركون في توزيع المنشورات معاً يشتركون في الثورة معاً يُسجنون معاً

لقد استهدف النقاد مظاهر "الإتحاد"، فبحثوا عنها في كل المواقف، ولـم ينحصر هذا البحث في العلاقات البشرية السائدة بين أبطال الرواية، وإنمـا تعدّاها حتى شمل تلك العلاقات والروابط التي تقيمها النماذج البشرية فـي الرواية مع الحيوان. وهذا يؤكد أن الحكيم لم يكتفِ بإثبات وترسـيخ هـذا الطرح الفكري من خلال تكرار صور المظاهر المشتركة بين أفراد الأسرة (على جميع الأصعدة: المادية، الحسية، والوطنية - كما ورد آنفاً)، وإنمـا جعل من الرواية مجموعةً من هذه اللوحات الناطقة بالإتحاد، حيث يشّـكل الحيوان عنصراً مهما من عناصر تكوين هذه اللوحات. لقد تعددت مظـاهر "الإتحاد" مع الحيوان، ولم يأل النقاد جهداً في إبرازها، وتسـليط الضـوء عليها معتبرين نوم الفلاح مع الدواب في قاعة واحدة مجرد نمـوذج مـن

[131] أنظر: لطيفة الزيات، من قصص الحكيم، مجلة الهلال، عدد ٢، فـبراير، ١٩٦٨، ص ١٣٦.

أنظر أيضا: *Hilary Kilpatrick, The Modern Egyptian Novel,* وما بعد *p. 42*

نماذج هذا "الاتحاد" ومظهر من مظاهره[١٣٢].

فالظروف التي يعيشها الفلاح قد ألهمت "توفيق الحكيم" في وصف تلك الصورة التي تُظهِر طفلاً يُزاحم عجلاً على ثدي البقرة، وهي جاءت تعبيراً عن التضامن القوي بين الإنسان والحيوان[١٣٣].

قسم من النقاد ينظر إلى هذا الطرح كتصوير مثالي ،خلاصته أن الفلاح المصري الذي يعيش بيننا هو نفس الفلاح الذي بنى الأهرام وأتى بالمعجزات، وشيّد أعظم الحضارات، وهذا بالتالي يقودنا إلى طرح "توفيق الحكيم" العام ،الذي يرى أن جوهر النفسية المصرية باق، ثابت لا يتغير، فمصر تعيش بالوحدة، وتفنى في سبيل المعبود، وتنتظر الزعيم الذي يوحّدها مرة أخرى لتقوم بالمعجزات من جديد[١٣٤]، "فالحكيم" يريد بذلك أن يقيم صلة رحم بين فلاح مصر الحديثة وأجداده الفراعنة، وهو يستخدم الصور الحيوانية لتقديم الشخصية الروائية، وتدعيم رؤاه عن روح التضامن بين الإنسان المصري على مر العصور، فكأنه يلوي عنق الفكرة ويروّض شخصياته لاستيعاب الفكرة المصرية وفرضها على الواقع

---

[١٣٢] أنظر: مصطفى علي عمر، القصة وتطورها في الادب المصري الحديث، ص ٢١٥ وما بعد.
حيث يقدم الحكيم لنا طرحه الفكري (الاتحاد مع الحيوانات) عن طريق ذلك الهاجس الذي اخذ يسيطر على تفكير "محسن" خلال فترة وجوده في الريف، فقد ظهر "محسن" في احساساته العميقة والعظيمة كلسان حال الكاتب "ولكن أليس فلاحو مصر الآن يمجدون الحيوان بقلوبهم ، ولا يأنفون العيش معه في مسكن واحد، والنوم معه في قاعة واحدة".
أنظر: عودة الروح، ج ٢، ص ٣٣؛ عودة الروح، ج ٢ ،ص ٢٤٠ وما بعد.

134. *See: Hilary Kilpatric, p. 43.*
وقد كان الفلاحون مصدر إيحاء للحكيم في كل مظاهر حياتهم لاستحضار الفراعنة وعظمتهم، لان الفلاح يعبر عن التضحية، التعاون، الاتحاد، الأرض والوطن. أنظر: وما بعد *Hilary Kilpatrick, p. 42*

[١٣٤] أنظر: عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض، ص ١٢٠-١٢١.
هذا التصور عند الحكيم في "عودة الروح" يختلف عنه في "يوميات نائب في الأرياف" حيث في الثانية يختفي إنسان الحضارة القديمة، ليحل محله الإنسان البدائي الجاهلي والقذر الذي يعيش حياة العبيد.

اعتسافا[135].

لم يقتنع جميع النقاد بفكرة "الإتحاد" مع الحيوان. حيث اعتقد بعضهم أن الكاتب في هذه الصور لم يكن موفقا ،كتوفيقه الجزئي في تأكيد معنى "الإتحاد" من خلال توحيد سلوك أبطال الرواية، لان توسيع دائرة "الإتحاد"، وتخطّي الصعيد البشري ليشمل الحيوان ،هو مجرد إصرار لا حاجة له، فيه يظهر الكاتب وكأنه يحسّ بعدم كفاية ما قدمه، وهو يريد أن ينتهي من شرح هذه الفكرة بشكل كامل ونهائي[136]، فيضطر إلى تكرار نفس الفكرة ولكن بصورة أخرى[137]، فالكاتب يسرف كثيرا من أجل إثبات هذا الطرح الفكري، وخاصة حين يصوّر لنا البقرة التي يرضع العجل من أحد ثدييها، ويرضع الطفل البشري من ثديها الآخر[138]، في حين أن قسما من النقاد قد أجازوا هذه الصور، واعتبروها طبيعية، لأنها تصور الريف المصري بروابطه وعلاقاته، ودور الحيوان فيه. هذه الروابط والعلاقات ظلّت قوية إلى ما بعد الثورة بعشرات السنين[139]. فالحياة البدائية التي كان يحياها الفلاح المصري، وظروفه الاقتصادية والاجتماعية التي تتلخص بالفقر، والفاقة، والبؤس جعلت وجود الحيوان على قدر كبير من الأهمية، خاصة وأنه يمثل الشريان الرئيسي لحياة الفلاح المصري في تلك الفترة التي خلت

---

[135] أنظر، أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٣٦-٤١.

[136] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٨٨.

[137] لقد تكررت هذه الفكرة بصور شتى، مما أوجب التفات لذلك، فعلى سبيل المثال، صورة الطفل الرضيع الذي زاحم العجل على ضرع البقرة. أنظر: عودة الروح، ج٢، ص ٣٢ وما بعد.والمشهد بقطار الوجه البحري حيث أفسح الأفندي مكانا ليجلس فيه راكب كان يروح ويجيء في ممشى العربة. انظر، عودة الروح، ج٢، ص ٣ وما بعد.وقد ذكر"محمد زغلول سلام" أن هذا الحدث دليل آخر على إصرار الحكيم في إظهار روابط المودة والتضامن بين المصريين.(للتوسع) أنظر:

-محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة،ص ١٧٤ وما بعد.

[138] أنظر: غالي شكري، ثورة المعتزل، ص ١٧٢.

[139] أنظر: مصطفى علي عمر، القصة وتطورها في الأدب الحديث، ٢٣٠.

من الميكنة الزراعية"[١٤٠].

لقد تتبع النقاد مظاهر "الإتحاد" في الرواية، مفرّقين بين مظاهر "الإتحاد" على الصعيد البشري - كما أسلفنا من قبل- وذلك من خلال التفاتهم إلى حياة أبطال الرواية المشتركة، والتوحيد في سلوكهم، وبين مظاهر "الإتحاد" بين البشر والحيوان، وذلك من خلال التفاتهم إلى الروابط القوية التي كانت تجمع الفلاح المصري بالحيوان.

يُلاحظ في هذا الباب، أن مظاهر "الإتحاد" على الصعيد البشري تنحصر في الجزء الأول الذي اختصّ بالقسم القاهري من الرواية، أما مظاهر "الإتحاد" مع الحيوان فإنها تقبع في القسم الثاني من الرواية الذي اختصّ بالقسم الريفي، وذلك بعيداً عن مجريات الأحداث الرئيسية، وبعيداً عن أبطال الرواية، وقد نرى في ذلك عملية سلخ بين المظاهر على الصعيد البشري، وبين المظاهر التي تجمع الإنسان مع الحيوان، وهو أمر لم ينتبه له النقاد، كما أن قسماً كبيراً من النقاد لم ينتبهوا أيضا للحادثة التي صورها الحكيم عن الجاموسة التي تحتضر[١٤١]، ومدى مساهمة تصرّف أهل الريف عقب هذه الحادثة، في إبراز عنصر "الإتحاد" والتضامن . فإن تعليق الفلاحة "يا ريت كان واحد من عياله ولا هيّه"[١٤٢]، يراه "احمد إبراهيم الهواري" إضافة أخرى قصد "الحكيم" منها "بث فكرته عن طبيعة الشخصية المصرية وارتباطها الحميم بمصدر حياتها "الحيوان"[١٤٣].

إن ما يؤلّف بين مظاهر "الإتحاد" جميعها، على الصعيد البشري، أو على صعيد الإنسان والحيوان هو ذلك الرابط القوي الذي يربطها بمصر حاضراً وحضارةً. فهي بالتالي مظاهر عديدة تجمع بين نوعي "الإتحاد"

---

[١٤٠] أنظر: ن.م، ص ٢٣١.

[١٤١] أنظر: عودة الروح، ج٢، ص ٣٤ وما بعد. "فرأى جماعة الفلاحين آتين من قلب غيط البرسيم، وهم يحملون جاموسة تحتضر، والنساء خلفها يبكين".

[١٤٢] أنظر : ن.م، ج ٢، ص ٣٤.

[١٤٣] أحمد إبراهيم الهواري ،الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٣٩.

وتمثّله باتجاهين أفضل تمثيل، فحادثة الجاموسة التي تحتضر تجمع مظهري "الإتحاد" و"التضامن" على الصعيد البشري، وعلى صعيد الإنسان والحيوان معاً. فمن جهة تبين هذه الحادثة اتحاد الفلاح المصري مع الحيوان، الذي ظهر في حزنه العميق، وفي بكاء النساء على هذه الجاموسة. ومن جهة أخرى تبين روح التضامن والاتحاد البشري، الذي ظهر في مواساة الناس لصاحب الجاموسة في مصابه، وإقبالهم لشراء اللحم بلا مساومة، ولا مماطلة من باب التعويض علية.

مثلما ربط النقاد التوحيد بين سلوك الأبطال في القاهرة باتحاد الشعب المصري وتكاتفه في الثورة فجعلوا من اتحاد الأبطال تمهيدا لاتحاد الشعب المصري في ثورته، هكذا أيضا، فقد حاول بعضهم ربط فكرة اتحاد الفلاح مع الحيوان في الريف بالحضارة الفرعونية القديمة، فجعلوا ذلك الإتحاد بمثابة استمرار للأصالة المصرية التي تلفعها فكرة واضحة، وهي أن مصر وريثة عاطفة الإتحاد على مر الأجيال[١٤٤]، أو كما يعتقد "احمد ابراهيم الهواري" أن الحكيم يتكئ على فكرة "وحدة الكائنات من أجل تقديم حيثيات تدعم إيمانه بالفكرة المصرية وتعكس البعد الحضاري لمصر الفرعونية"[١٤٥]. "غالي شكري" يعترض على مثل هذا الربط، ويعتبر "توفيق الحكيم" متعسّفا حين يرجع بهذه الظاهرة إلى إيمان المصريين بوحدة الوجود[١٤٦]، مع أن "توفيق الحكيم" قد مهّد لذات الفكرة بصورة لا يكتنفها الغموض، مما يؤكد إصراره على إقامة علاقة جدلية مع الماضي.

"أليس أن المصريين القدماء كانوا يعلمون تلك الوحدة الكونية، وذلك الإتحادالعام بين حلقات المخلوقات المختلفة؟.. وأن رمزهم للإله بتمثال نصفه إنسان ونصفه حيوان، أليس دليل على إدراكهم أن الكون إنْ هو إلا

---

[١٤٤] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٨٤.
[١٤٥] أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٣٧.
[١٤٦] غالي شكري، ثورة المعتزل، ص ١٧٢.

اتحاد؟ انهم لم يزدروا الحيوان, كما أن هذا الطفل لم يزدر العجل..."[147].

(٢) البعث: لقد حاول "توفيق الحكيم" الربط بين أصالة هذا الشعب وحضارته العريقة كتاريخ مجيد، ومظاهر "الإتحاد" بكل أصنافه إن كان ذلك بشريًا- بشريًا، أو بشريًا-حيوانيًا ،مما يخلق حلقة وصل بين الماضي والحاضر، ومن ثم التطلّع نحو المستقبل تمهيدا للثورة. من هنا حاول النقاد فهم هذا الرابط كطرح فكري يقوم أساسا على فكرة "البعث"، والتي ظهرت بوادرها مع بداية حركة التحرر الوطني، والثورة على الواقع المظلم، والدعوة إلى الاستقلال. وهكذا فقد ارتبطت الرواية العربية في طورها الأول بحركة البعث القومي نتيجة للإحساس بالذات المصرية، وضرورة تأكيد هذه الذات[148]. لذا فإن لجوء "الحكيم" إلى الفراعنة لإثبات فكرة "البعث" وتأكيدها، وخاصة في المقطع الريفي من الرواية هو أمر غير مُستَهجَن نظراً لرواج الفكرة الفرعونية ،والتي ترى مصر الحديثة امتداداً للحضارة الفرعونية، فثمة اتصال نفسيّ وثيق بين مصر الحديثة ومصر القديمة في الروح والطقوس والعادات، وخاصة في المجتمع الريفي، فالعادات الريفية ما تزال خاضعة لأحكام العادات الفرعونية القديمة[149].

من هنا حاول النقاد الوقوف على مظاهر الاتحاد، والإلتفات إلى قضية البعث وربط ذلك بعنوان الرواية، "فثورة ١٩١٩ تمثّل تحقيقاً لفكرة البعث من جديد بين الزعيم ابن الفلاح الذي حملته قوى الشر على أسنّة الرماح إلى منفاه "سعد زغلول" ،وبين "أوزوريس" الذي قطعته قوى الشر، ونثرت أجزاءه في أنحاء البلاد، وها هو اليوم يُبعث في صُلب الفلاح"[150]، وبذلك فقد جمع "الحكيم" بين الأزمنة: الماضي، الحاضر، والمستقبل للشعب

---

[147] توفيق الحكيم، عودة الروح، ج ٢، ص ٣٢-٣٣.

[148] أنظر: أنجيل بطرس سمعان، دراسات في الرواية العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ١١ وما بعد.

[149] أنظر: احمد حسين هيكل، ثورة الأدب، ص ١٢١ وما بعد.

[150] أنظر: د. فاطمة موسى، في الرواية العربية المعاصرة، ص ٢٢٥.

المصري. فمن جهة وحّد بين الأبطال كتمهيد للثورة، والثورة نظريًا تُبشّــر بالتغيير، وتَعِد بمستقبل أكثر نماءً وحرية. ومن جهة أخـــرى وحّـد بيــن الفلاحين ،واعتبرهم امتداداً للحضارة الفرعونية، فوصلهم بالماضي العريق والأصيل ،"فالنظر إلى الماضي كان يصحبه في نفس الوقت تطلّــع إلــى المستقبل، وهذه الظاهرة المزدوجة تعكسها "عودة الروح" بأمانــة، فــترى الأثري الفرنسي، وهو المتحدث باسم "توفيــق الحكيــم" الكــاتب والفنــان الوطني،لا يكتفي بأن يمجّد حضارة مصر الزراعية ،بل هو يتطلع أيضـــا إلى مستوى صناعي يثبت فيه المصريون أنهم نفس الشعب العجيب الــذي صنع عجائب الماضي. أي أن عودة الروح لا تقدس الماضي وتدعو إلــى العودة إليه، بل تلجأ إليه لتدعيم الحاضر والتهيئة للمستقبل. إنها تريـــد أن تضمن للأمة المصرية تراثا متصلا يعرف الماضي ويعتز به، ولكنه فـــي نفس الوقت يتطلّع إلى مستقبل مشرف تبنيه سواعد ورثت حكمة المـــاضي، فثارت على الحاضر، وما يمثله من موات"[١٥١]. من هنا، فإن هذا المـــزج بين الأزمنة (الماضي، الحاضر، والمستقبل)، والذي أشار إليه النقاد، يمكننا توضيحه بما يلي:

الأبطال = يمثلون المجتمع القاهري.

الفلاحون = يمثلون المجتمع الريفي.

الأبطال في توحدهم = يصنعون الثورة <u>تطلع</u> نحو المستقبل.

الفلاحون في توحدهم = يحافظون على أصالتهم وحضارتهم العريقة <u>استلهام</u> من الماضي.

الأبطال + الفلاحون = الشعب المصري في الزمن الحاضر (القاهري والريفي)

الشعب المصري (القاهري والريفي) في العصر الحاضر <u>يرنو</u> إلى الماضي <u>ويتطلّع</u> نحو المستقبل.

الإتحاد = مظهر من مظاهر ماضي الشعب = مظهر من مظاهر حاضر الشعب

البعث= مظهر من مظاهر مستقبل الشعب

---

[١٥١] علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ١١٦-١١٧.

لقد ظهر "الحكيم" مشبعا بمذهب وحدة الوجود، وقد ظل يراوده دائما حب عظيم للناس، لبلاده وأهله، حب للحديث والقديم معا، فلا ينظر إلى مظهر من مظاهر مصر ولا إلى أهلها، إلا من خلال هذا الحب بمنظاره الوردي، حتى في تأملاته للمصريين القدماء. كل ذلك من خلال رؤيته التي تقوم على مذهب وحدة الوجود[١٥٢].

حاول "الحكيم" فرض طرحه الفكري لإثبات قضيتي "الوحدة" و"البعث"، عن طريق الوصف الرومانسي الحالم، فالأفكار في المقاطع الريفية تبدو وكأنها تتحكم بالواقع تحكماً تاماً، فالفلاحون ليسوا الفلاحين الحقيقيين حسب نظرة "توفيق الحكيم" الصوفية لبلاده وأهلها، بل هم الحفدة الروحيون لأبناء مصر القديمة، وقد انحدرت إليهم روح مصر الخالدة، وسكنت أبدانهم العليلة[١٥٣]. من هنا فإن "توفيق الحكيم" في "عودة الروح" ردّد نفس النغمة، والتي لا تحتاج إلى رؤية نقدية ثاقبة لإدراكها، لأنها نغمة مسموعة، وفكرة واضحة طفت على السطح مرات عديدة طيلة أحداث الرواية، بدءاً بمظاهر "الإتحاد" بين أفراد الأسرة، واستمراراً بتلك المقاطع الرومانسية التي تصور الفلاحين بكل مظاهر اتحادهم مع بعضهم البعض، واتحادهم مع الحيوان في معيشتهم المشتركة[١٥٤]، وانتهاءً بالمقاطع التي جاءت عن طريق التداعي الذهني، والتي تمجد الفراعنة، وترى في هذا الشعب أصالة حضارية[١٥٥]. كل هذا يشكل عناصر التكوين الثلاثي لرواية عودة الروح (الواقعية، الرومانسية، والكلاسيكية)[١٥٦]. هذه العناصر تمازجت معاً لتخدم فكرة "البعث من جديد" لتحقيق الثورة المصرية، ولتلخّص حقيقة النفس

---

[١٥٢] أنظر: محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، ص ١٧٧.

[١٥٣] أنظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ١٠٤ وما بعد.

[١٥٤] أنظر: هامش رقم ١٠٢ من هذا البحث، فقد عولج هذا الموضوع من خلال إلقاء الضوء على آراء النقاد في هذا الباب.

[١٥٥] أنظر: عودة الروح، ج٢، ص ٣٢-٣٣.

[١٥٦] أنظر: غالي شكري، ثورة المعتزل، ص ١٨٩.

المصرية في "عودة الروح"، والتي هي نفس بسيطة وعميقة في آن واحد، لأنها بطبيعتها تُؤثِر الصمت الطويل الذي تعقبه الثورة العارمة[١٥٧]

(٣) ظاهرة الشعوذة والتنجيم : الطروحات الفكرية، التي سبق ذكرها، أساسية ورئيسية وقد أشار إليها تقريبا جميع النقاد، وقد وجدنا مجموعة أخرى من الطروحات الفكرية الأخرى، والتي لم يجُمع عليها النقاد، بل أشار إليها بعضهم. من تلك المظاهر الإجتماعية التي رأى فيها بعض النقاد طرحاً فكرياً "للحكيم" هي ظاهرة التنجيم، الشعوذة والسحر، حيث كانت هذه الظاهرة متفشّية عند الطبقات الدنيا في المجتمع المصري البسيط، وقد ظهر طرح الكاتب ورأيه بالموضوع في محاربة هذه الظاهرة من خلال سلوكيات "زنوبة" التي أكثرت من ذهابها إلى الشيخ "سمحان"، وأنفقت في ذلك أموالا طائلة في سبيل الحصول على عريس[١٥٨].

"توفيق الحكيم" ينتقد هذه الظاهرة بطريقة غير مباشرة، فهو يقدم "زنوبة" على أساس إيمانها بالسحر والتعاويذ، ويصورها تصويراً سلبياً، وفي ذلك ما يكفي لاستخلاص موقفه من هذا الموضوع دون أن يقطع تسلسل الأحداث[١٥٩].

هذه الظاهرة الاجتماعية، والتي قصد "الحكيم" تصويرها من منطلق النقد الإجتماعي، هي آفة من آفات المجتمع المصري في ذلك العصر، وليس من الغرابة أن نرى هذا النمط من الدجّالين قد كثر في مدن مصر وقراها في ظل الإستعمار، وحكم الأتراك، وقد سبق "توفيق الحكيم" في تصوير هذه الظاهرة وتجسيدها في أدبه "يعقوب صنوع" في روايته

---

[١٥٧] أنظر: صلاح الدين الذهني، مصر بين الاحتلال والثورة، مكتبة الشرق الإسلامية، ١٩٣٩، ص ١٣٥ وما بعد

[١٥٨] أنظر: توفيق الحكيم، عودة الروح، ص ٦٦-٧٣. أنظر أيضا: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ١٣٥. حيث تعرض علي الراعي لهذا الموضوع، واعتبر "زنوبة" مبددة لأموال الجماعة في السحر على حساب التقتير في الطعام.

160. S ee: Hamdi Sakkut, p. 88

"العليل"[١٦٠].

إن ما يؤكد حقيقة توظيف شخصية "زنوبة" لتأدية الطرح الفكري (التعامل مع المشعوذين)، الذي أراد "الحكيم" محاربته، هو رسمه لهذه الشخصية، وتقديمها ذات بعد واحد، هذا البعد المتعلق بمحاولاتها اليائسة في الحصول على عريس عن طريق استخدام المشعوذين، وقد كان بوسع الكاتب أن يتعمق ببعدها الثاني، وهو ما تشعر به من وحدة، وخيبة أمل وتعاسة[١٦١]، ولكن الحكيم أراد لها أن تفشل في محاولاتها تلك، وكأنه يقدّم للمتلقي رأيا في هذا الموضوع مفاده أن استخدام السحرة، والتعامل مع المشعوذين لا يجلب فائدة، ولا يقدّم منفعة. وخير مثال على ذلك محاولات "زنوبة" الفاشلة في هذا الباب، خاصة وأنها مثلت دور "المرأة الشريرة أو روح الشر الخالص التي يسوؤها أن يتوحّد الناس في علاقات غرام أو زواج"[١٦٢]. ويقصد بذلك محاولات "زنوبة" الفاشلة في إحداث الفرقة بين "مصطفى" و"سنية". ولعل مصير "زنوبة" وبقاءها- الوحيدة من بين أبطال الرواية – تعيسة على مدار الرواية، يهدف به الكاتب إلى ترسيخ طرحه الفكري الذي يتلّخص بأن من يسلك هذا الطريق، لا يجلب السعادة لنفسه.

ومع ذلك، فانه من الملفت للنظر، أن يعتبر "أحمد إبراهيم الهواري" ظاهرة التنجيم والشعوذة في الرواية ذات بعد آخر، له أهميته في سياق مضمون الرواية، فهو يعتقد أن "توفيق الحكيم" يهدف بذلك تصوير أحلام الطبقات الشعبية في تجاوزها الواقع، وتعميق الإحساس بالطابع القومي المصري الشعبي[١٦٣].

(٤) محاربة الطبقية: ومن الطروحات الفكرية الأخرى، والتي

---

[١٦٠] أنظر: مصطفى علي عمر، القصة وتطورها في الأدب المصري الحديث، ص ٢١٦-٢١٩.

[١٦١] أنظر: عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص ٢١.

[١٦٢] علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ١٠٤.

[١٦٣] انظر: أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٤٢-٤٥.

عَلِقت بالمضمون العام للرواية، والتي أشار إليـــها النقـاد، هـــي قضيـــة "الطبقية". فقد قدمت الرواية صورة المجتمع المصري في ظل الإقطـــــاع، ولـــم يكــن "توفيــق الحكيــم" رائـداً فـــي تصويــر هــذا الوضــــــع، فقد سبقه في ذلــــك "محمــــد حســـين هيكـــل" فـــي روايـــة "زينـــب"[١٦٤].

لقد أشار النقاد إلى مظاهر "الطبقية" التي تجلّت في تصرفات والدة "محسن" التركية، والتي قُدّمت كشخصية نمطيّة، غير متطـــورة. أصلـــها تركـــي، وأصلها يجعلها تتكبر وتتعجرف، فهي تحتقر الفلاحين، وتعاملهم معاملـــــة سيئة للغاية[١٦٥]، وقد أبرزها الكاتب قوية الشخصية، لا تحترم زوجها، بـــل وتضطهِده (بكسر الهاء)[١٦٦]، كما وأبرز كل ما تقوم به من فظاظة وظلـــم واضطهاد للفلاحين، وهو بذلك قد أعطى للمتلقي صورة عن موقفـــه مـــن الأتراك . هذا الموقف نابع من شعور الأتراك المتعـــالي علـــى العـــرب، واحتقارهم لهم في العهد الفائت.[١٦٧]

"احمد إبراهيم الهواري" يعتقد أن "توفيق الحكيم" يتعامل مـــع الأتـــراك والبدو والفلاحين بتأثير التوجيه بالمعنى النقدي الغربـــي (*Orientation*) لفكرته، فهو "يجرد الشخصية الإنسانية التي تنتمي عرقياً للبدو والأتــــراك من كل فضيلة خلقية أو قيمة اجتماعية، في الوقت الذي يُعلي فيه من شـــأن الفلاح ويدافع عنه دفاعاً رومانسياً حاراً"[١٦٨].

---

[١٦٤] أنظر: مصطفى علي عمر، القصة وتطورها في الأدب المصري الحديث، ص ٢١٣.

[١٦٥] أنظر: توفيق الحكيم، عودة الروح، ج٢، ص ١٥-٢٥.

[١٦٦] إن الإستبداد الذي تمارسه الأم يطول الأب مثلما يطول الإبن ،فالعقدة "الأوديبية"مثلمـــا نعهدها في التحليل النفسي تتألف من فرقاء ثلاثة : أب مضطهِد (بكسر الهاء) ، وأم وابـــن مضطهَدين (بفتح الهاء) ، لكننا ونحن بصدد الكلام عن "عـــودة الـــروح"نجـــد أن العقـــدة "الأوديبية"انعكست واتخذت لنفسها وجهة نظر أخرى مختلفة تماما ، فالمضطـــــهد(بكســـر الهاء)هنا ليس إلا الأم ، حيـــن أن المضطـــهَد (بفتـــح الـــهاء)هـــو الأب تـــارةً والابـــن طورا.أنظر:سمير أبو حمدان ، النص المرصود ، دراســـــات فـــي الروايـــة ،بـــيروت : المؤسسة الجامعية ،١٩٩٠ ،ص٤٢

[١٦٧] أنظر: مصطفى علي عمر، القصة وتطورها في الأدب المصري الحديث، ص ٢١٣.

[١٦٨] أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٥٣.

لقد اعتبر بعض النقاد أن "توفيق الحكيم" كان بعيد النظـــر فـــي هـــذه الرواية، حين نقل إلينا الشعب المصري بجميع فئاته[169]، وأظـــهر موقفـــاً واضحاً من المستغِلِّين، وممن ينكّلون بالشعب المصري، ويهدرون طاقاتـــه. ولعل استعمال الفكاهة لا تصبح مجرد رغبة في التّهكم من طبقة مســـتغِلَّة (بكسر الغين)، ولكن تتساب من خلالها ظلال كثيرة وإيحاءات، كفيلة فـــي إظهار طرح الحكيم الفكري من الاستغلال ،الذي يؤكد فيه بأن الفلاحيـــن أفضل بكثير من أولئك الذين يتسلطون عليهم تسلّطا غاشماً[170].

لقد أظهر "توفيق الحكيم" مرارة "محسن" من تصرّفات أمّـــه التركيـــة، وخجله من سلوكها[171]، كما وبيّن إشفاقه على هؤلاء الفلاحين، وفي ذلـــك الكفاية لاستدراك الطرح الفكري، وموقف "توفيق الحكيم" من هذه النزعة.

فإذا كان "محسن" حساساً، عطوفاً على الفلاحين، رومانسياً، وأمّه تمثـل بشاعة الاستغلال واحتقار الفلاحين "فتوفيق الحكيم" يطبق في ذلـــك مبـــدأ التعادلية الذي آمن به.

"محسن" الرومانسي والعطوف على الفلاحين (متعادل) أم "محسن" المستبدة والمحتقرة للفلاح

ثم خرج يُلبي هذا الأمر الصارم.. و(محسن) بنظرة مشفقاً
حتى غاب فخفض الفتى بصره، وجعل يداعب أزرار سترته،
متجنب النظر إلى والديه، كأنه خجل من سلوكهما"[172].

من مظاهر هذه الطبقية الممقوتة على "توفيق الحكيم"، ما أشـــار إليـــه "علي الراعي"[173]، من خلال موقف الاحتقار الذي تقفه "زنوبة" من الخـــادم

---

[169] أنظر: مصطفى علي عمر، القصة وتطورها في الأدب المصري الحديث، ص ٢٢٦.
[170] أنظر: علي الراعي، دراسات في الروايـــة المصريـــة، ص ١٣٤.(*Kilpatrick*) تلتفت أيضا إلى طرح الحكيم، وموقفه السلبي من الأجانب كونهم عقبة في سبيل التحـــرر الاقتصادي . أنظر:.*Hilary Kilpatrick, p. 43*
172.See: Hilary Kilpatrick, p. 43

[172] انظر: توفيق الحكيم، عودة الروح، ج٢، ص ٢٣.
[173] انظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ١٣٥.

"مبروك"، والذي فيه استمرار لطرح "توفيق الحكيم" حول الشعور بالتفاوت الطبقي حتى بين "زنوبة" التي هي من عامة الشعب، وبين "مبروك" الذي يقوم على خدمة هذه الأسرة. والحكيم يوصل للمتلقي موقفه من خلال ثورة"عبده" الحاسمة ضد هذا الاحتقار[١٧٤].

"لتوفيق الحكيم" موقف واضح من موضوع التفاوت الطبقي، فهو يقود القارئ نحو فكرة "الاتحاد" ،بحيث لا يتم هذا الاتحاد بين أفراد الشعب المصري ،إلا بعد محو كل الفروقات الطبقية في المعاملات، لذا فهو يقدم طروحاته الفكرية ومواقفه إزاء آفات المجتمع المصري ليقودنا كقراء إلى الفكرة الأسمى، فكرة الاتحاد. فالشخصيات في كل عمل فني تمثّل قوى حيوية، تتصارع فيما بينها حول موقف محدد، ويحُسَم هذا الصراع عن طريق توظيف شخصية تقدم وجهة نظر الكاتب، أو كلمته الأخيرة في هذا الموضوع، ومن خلال هذه الكلمة، يمكننا تحديد موقفه.

فمن أجل نقد الظواهر الإجتماعية كالطبقية مثلاً ،المتمثلة في شخصية "أم محسن" التركية وفي شخصية "زنوبة"، قام الكاتب بتوظيف شخصيتين لتقديم طرحه الفكري، وتوصيل موقفه من هذا الموضوع انطلاقا من مبدأ "التعادلية" الذي آمن به. فأمام شخصية "أُم محسن"، كان "محسن " الشخصية المقابلة لها، وأمام "زنوبة" وجدنا شخصية "عبده" مقابلة لها وتمثل "التعادليَةّ" معها.

(٥) موقفه من المرأة : لقد أشار النقاد إلى طرح فكري آخر، لا يقل أهمية عن الطروحات الفكرية التي سبق ذكرها. يتمحور هذا الطرح حول موقف "توفيق الحكيم" من المرأة، وقد أظهر "الحكيم" أسبابه في مشهد من مشاهد الرواية[١٧٥]، حيث ترك أثراً عميقاً في نفس الكاتب، من خلال

---

[١٧٤] انظر: توفيق الحكيم، عودة الروح، ج١، ص ٤٠ وما بعد.
[١٧٥] ن.م، ج٢، ص ١٩٩- ٢١١

تأثير هذا المشهد على بطله "محسن"، مما جعل النقاد يزعمون أن "توفيق الحكيم" أراد أن يصور المرأة من وجهة عامة، متغيرة المشاعر، انتهازية لا يُؤتمن لها[١٧٦].

لعل موقف "توفيق الحكيم" من أمّه التركية ،يعدّ مظهراً من مظاهر موقفه من المرأة عامة وامتداداً له، فقد كانت نظرة الكاتب إلى المرأة في مرحلة الشباب تتشح بالسواد، وقد يكون مصدر هذه الرؤية افتقاده ما كان يتطلع إليه من حنان. ولذلك كان يعتقد أنه باستطاعته العيش بعيداً عنها فاتخذها عدواً له، وصورها متّسمة بالانحلال الخلقي، وبأنها مخلوق كسيح، وهذا التصوير لم يكن يعني قضايا عامة في الحياة، بقدر ما كان يرمي إلى مدلول في حياته الخاصة[١٧٧].

إن التحرر الزائد الذي ظهرت فيه "سنية" هو بمثابة مظهر من مظاهر إبراز السلبيات في الجنس الآخر، من منظور الكاتب، لأن الأسرة المصرية في تلك الحقبة لا تتميّز بالتحرر في علاقة الرجال بالنساء، وقد تساءل علي الراعي "متى سُمح للبنت المصرية بأن تغازل شباب عائلة بأكملها من الجيران؟ ،وكيف يَغْبُر بقية الجيران على هذا ولا يثورون؟"[١٧٨]. ولعل هذا التصوّر جاء بهدف تشويه صورة المرأة التي كان "توفيق الحكيم" يضمر لها العداء، علماً أنه عاصر حركة "قاسم أمين" التي نادت بحرية المرأة والتخلص من الحجاب، ولكنه رأى أن المرأة المصرية قد تمادت في تمثيل هذه الحركة، وأن الفتاة قد انساقت وراء هذا التيار انسياقاً جارفاً، قذفها إلى الانحطاط الخلقي ورماها إلى الهاوية[١٧٩]، لذلك فقد جسّد هذه الظاهرة

---

[١٧٦] أنظر: مصطفى علي عمر، القصة وتطورها في الأدب المصري الحديث، ص ٢١٣ وما بعد.
[١٧٧] أنظر: ن.م، ص ٢١٥.
[١٧٨] علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ١٠٤.
[١٧٩] أنظر: مصطفى علي عمر، القصة وتطورها في الأدب المصري الحديث، ص ٢١٩ وما بعد.

الموبوءة، واتخذ موقفاً واضحا منها، يعارض فيه ذلك التحرر الذي يقــوم على المفهوم الخاطئ لِكُنه التحرر الحقيقي ولمعناه الإيجابي.

(٦) موقفه من الدّين: من الطروحات الهامشية، والتي لــم يلتفــت إليها النقاد، ولم تحظَ بأية إشارة أو تلميح، هو مفهومه للدين. وقــد يكــون سبب عدم اهتمام النقاد بذلك عدم إصرار "الحكيم" على إبراز هذا الموقف.

لقد تمثل مفهوم الدين الإسلامي عند "الحكيم" من خلال موقــف حــدث "لمحسن" في القطار

"إن كلمة (إسلام) الشائع استعمالها وترديدها في مصر بين بعض الأوساط ليس لها في الحقيقة أي صبغة دينية أو طائفية، وإنما معناها ومغزاها عاطفة الرحمة وطيبة القلب وارتباط الأفئدة"[١٨٠].

من خلال هذا المقطع الموجز يمكن أن نستشف الفلسفة الدينيـــة عنــد الحكيم ،وموقفه الواضح والصريح من الدين، الذي يرى فيه أساسًا للتعاضد والتكاتف وحب الناس. من هنا يلتحم هذا المفهوم الديني مع فكرة "الإتحــاد" كطرح فكري أساسي في هذه الرواية. وهذه النظرة الدينية جاءت متمّمـــة لصورة "الإتحاد"، التي كان قد التزم بها الكاتب، وألحّ عليها، فألحّت عليــه على مدار النص في الكثير من المواقف.

يُفهَم مما تقدم أن النصوص النقدية التي تم استعراضها، تتوجه بالأساس توجّهاً واقعياً فيَ تعاملها مع هذا النص (كما يشير إقحـــام ذات المؤلــف، بيئته، طروحاته الفكرية، وشخصياته الموظفة)، ولعـــل طبيعـــة الروايـــة وملامحها ساهمت في إرساء وتثبيت دعائم التوجه النقدي الواقعـــي عنــد النقاد. فحركة الشخصيات، واستعمال ألفاظ مثل "الشعب" وغيرهـــا، هـــي

---

[١٨٠] عودة الروح، ج٢، ص ٦.
وقد عبّر توفيق الحكيم عن هذا الرأي بوضوح تام كجزء من فلسفته الدينية الإسلامية مـــن خلال ما ورد في كتابه (التعادلية، التعادلية في الإسلام)، أنظر:توفيق الحكيم: التعادلية مـــع الإسلام والتعادلية، القاهرة: مكتبة الآداب، د.ت، ص ٢٠٧ وما بعد

دلائل على أن الرواية تعالج قضية من قضايا الطبقة الوسطى في مصر، إبان الثلث الأول من القرن العشرين. وقد عبّر "توفيق الحكيم" عن الرواية في كتاب (التعادلية) مبيناً أنه تخطىّ مستوى التعبير ووصل بها إلى مستوى التفسير،وهما مستويان يُلزِمان الأديب إيجاد التعادل بينهما[١٨١].

إن المضمون الواقعي الإجتماعي قد فرض أسلوباً خاصاً في الرؤية، فكان الراوي العالم بكل شيء ،والمقتحم للأحداث ضرورة مُلحة لتقديم الموضوعات الاجتماعية، وتصوير الواقع الخارجي لها، مع إبداء الرأي فيها ونقدها، وبذلك هو يوجه القارئ إلى الوجهة التي يريدها الكاتب. فقلّما نجد صوتاً غير صوت الراوي يطغى على العمل الروائي، وإذا ظهر صوت الشخصية فهو يحمل سمات الراوي في اللغة والأفكار[١٨٢].

في فترة كتابة عودة الروح كان من الصعب الفصل بين النص الأدبي ، وبين الواقع الذي يحيط بهذا النص. ولكن على الرغم من علاقة الرواية بالزمان والمكان أو بكاتبها كمواضيع أساسية حظيت باهتمام النقاد، إلا أن غالبية النقاد تناولوا هذا النص بشكل تكاملي ،غير مهملين الجوانب الشكلية والأسلوبية التي تؤلّفه من الداخل. فهم أولوا أهمية لمكوّناته والجوانب الشكلية من منطلق مساهمتها اللامحدودة في بلورة الفكرة، وصياغة المضمون الذي يبقى الأهم حسب المنظور الواقعي، وله القول الفصل في الأدب وسواه.فهوالتعبير عن مشاعر الناس، أفكارهم وعواطفهم بالصور. والشكل – من وجهة عامة– وثيق الارتباط بالمضمون، والتطابق بين الشكل والفكرة شرط أولي عند الواقعيين. فلا فنّ دون وحدة الفكرة، ودون وحدة الشكل، ودون وحدة هاتين الوحدتين. فالنصّ هو تشكيل لعلاقة

---

[١٨١] وقد بيّن "توفيق الحكيم" أن مهمة القصة لم تنته عند التعبير والتصوير لبيئة وأشخاص، بل اتخاذ موقف ينمّ عن رأي معين. —
–أنظر: توفيق الحكيم، التعادلية، ص ١٢٠–١٢١.

[١٨٢] أنظر: محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص ٥٥.

الداخل بالخارج، وعلاقة الخـــارج بـــالداخل[183]. والواقعيـــون يـــرون أن الصورة الأدبية أو الصياغة هـــي عمليـــة تشـــكيل للمضمـــون، وإبـــراز لعناصره، بحيث يصبح الكشف عن المضمون الإجتماعي، ومتابعة العمليـة الصياغية للعمل الأدبي مهمة واحدة متكاملة[184]. إن النقاد الذين تعرضوا "لعودة الروح" أقاموا علاقة وثيقة بين مضمون الرواية وما تحملـــــه مـــن أفكار وطروحات ذهنية، وبين النواحي الشكلية والأسلوبية (المبنى، الرمز، واللغة). إنها علاقة الأمّ بالطفل، وعليه سأحاول الوقوف علـــى النواحـــي الشكلية والأسلوبية من خلال نقد النقاد للرواية، وسأفحص مدى اهتمامـــهم بهذه الجوانب، كجزء من علاقتها بمضامين الرواية وفكرة العمق.

---

[183] أنظر: نبيل سليمان، أسئلة الواقعية والالتزام، ١٩٨٥، ص ٢١ وما بعد.

[184] أنظر: أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصـــر، ص ٢٥٠.

الفصل الخامس

علاقة الشكل بالمضمون

مدخل

يقول "أرنست فيشر" "إن المضمون والشكل، أو المعنى والشكل يرتبط كل منهما بالآخر برباط وثيق في تفاعل جدلي, وأن الموضوع لا يرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده, لأن المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان, بل أيضا كيف يقدمه؟ وفي أيّ سياق؟ وبأيّ درجة من الوعي الاجتماعي والفردي؟"[١٨٥]. فالواقعية تُعنى بالشكل والمضمون معا, وترى وحدتهما العضوية وتأثر كل منهما بالآخر, فهي تلجأ إلى الأسطورة والرمز، وتستعين بوسائل تعبيرية مختلفة في إبراز المضمون الواقعي[١٨٦]،لأنها ترى أن هناك تلاحمًا بين المضمون ،وبين كيفية نقله للملتقي,فلئن فهمنا من المضمون الأفكار والانفعالات التي ينقلها عمل أدبي , فإن الشكل سوف يضم كل العناصر اللغوية التي تمّ بها التعبير عن المضمون, على أننا إذا تفحّصنا هذا التفريق تفحصًا أدق ،وجدنا أن المضمون يتضمن بعض عناصر الشكل, فمثلا الأحداث المرويّة في الرواية هي أجزاء من المضمون, على حين أن الطريقة التي رُتّبت بها هذه الأحداث هي جزء من الشكل, ولو فرقنا هذه الأحداث عن هذه الطريقة التي رُتبت بها لما كان لها أي مفعول فنّي على الإطلاق [١٨٧].

على ضوء ما تقدم فإن النقاد المصريين الذين تحدثوا عن ارتباط الأديب بقضايا مجتمعه السياسية والاجتماعية ،قد تمايزوا في رأيهم حول

---

[١٨٥] أنظر: أرنست فيشر, ضرورة الفن , ترجمة اسعد حليم, القاهرة: الهيئة المصرية العامة, ١٩٧١, ص١٧٢.

[١٨٦] أنظر: ثابت محمد بداري, الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر,ص٢٥

[١٨٧] ويلك ووارين, نظرية الأدب, ص١٤٦.

دور الشكل في العمل الأدبي. منهم من اتجه اتجاها يساريًا وصل إلى حـد الإسراف، في إعلاء شأن المضمون على حساب الشكل والأصول الفنيـة للعمل الأدبي[١٨٨]، أمثال "سلامه موسى"، "محمود أمين العالم"، "عبد العظيـم أنيس" وآخرين ،ممن كانت لهم انتمـاءات واضحـة للمدرسـة الواقعيـة الاشتراكية، وقد لخص "أحمد ابراهيم الهواري" موقف هذا التوجـه حـول قضية الشكل والمضمون بما يلي:[١٨٩]

(أ) إن مضمون الأدب في جوهره هو أحداث تعكس مواقـف ووقـائع اجتماعية.

(ب) إن الصورة الأدبية أو الصياغة هي عملية لتشكيل هذا المضمـون ،وإبراز عناصره وتنمية مقوماته.

(ج) إن تحديد الدلالة الإجتماعية للمضمون الأدبي، لا يتـعارض مـع توكيد قيمة الصورة أو الصياغة الأدبية، بل قد يساعد على الكشـف عـن الكثير من الأسرار الصياغية.

(د) النقد الأدبي ليس دراسة لعملية الصياغة فـي صورتـها الجـامدة فحسب ، بل هو استيعاب لكافة مقومات العمل الأدبي، وما يتفاعل فيه مـن علاقات وأحداث وعمليات، وبهذا يصبح الكشف عن المضمون الاجتمـاعي ،ومتابعة العملية الصياغية للعمل الأدبي مهمة واحدة متكاملة.

(هـ) إن العلاقة بين الصورة والمادة، أو بين الصورة والمضمـون لا تكون علاقة متآزرة متّسقة إلا في الأعمال الأدبية الناجحـة. أمـا العمـل الأدبي الفاشل فهو العمل الذي يقوم بين صياغته ومضمونه تخلخل، وتنافر ،وعدم اتساق .

أما القسم الآخر من النقاد العرب فقد راحوا ينادون بضرورة أن يجسّـد

---

[١٨٨] أنظر:مصطفى علي عمر،، العمل الأدبي بين الذاتية والموضوعية،ص٢٥٦.
[١٨٩] أنظر: أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية بالأدب العربي الحديث في مصر.ص٢٥٠

الأديب في عمله الأدبي قضايا مجتمعة الاجتماعية والسياسية, مع التزامه- بنفس القدر- بالقواعد الفنية للأدب[190]، وقد لخّص "غالي شكري" ذلك بقوله أنه " لا يمكن الاكتفاء بأن مضمون العمل الأدبي يحدد شكله, لأن التفاعل الدينامي بينهما لا يتيح فرصة الأسبقية لأيّ منهما, ولأن عملية الخلق الفني ليست من البساطة بحيث أنها تلد المضمون مقدمًا, والشكل بعد ذلك"[191].

من خلال دراستنا الإستطلاعية، وجدنا أن معظم النقاد في دراساتهم النقدية لرواية "عودة الروح" لم يهملوا دراسة النواحي الأسلوبية والشكلية للرواية، واعتبروها في غاية الأهمية في تشكيل المضمون, لأن الخوض بموضوع صلة العمل الأدبي بالبنية الإجتماعية والواقع الذي نشأ به لا يكفي وحده لتقديم صورة نقدية واضحة المعالم، لأنّ البحث في الوسائل الفنية والأسلوبية (مبنى العمل الأدبي، لغته والرمز فيه) هو جزء من نقل مضمون هذا العمل الأدبي للمتلقي. فحسب الواقعيين- كما بيّنا سابقا- لا يمكن الفصل بينهما، لأن وحدة العمل الروائي لا تقتصر على تصوير وقائع الرواية فحسب، بل إقناع المتلقي والتأثير فيه. لذا فالكاتب مطالب بتصوير البيئة التي يحيا فيها أبطاله، مع التركيز على فهم نفوسهم وتبرير مواقفهم. وهو أمر يحتاج إلى فنية وأسلوبية ما.

من هنا فالنقاد الواقعيون يشترطون "مشاكلة الواقع"، أو "الإيهام بالواقع"، وذلك من خلال العناية بالموضوع، أسلوب المعالجة، تطور الحدث، واللغة على حد سواء[192] .

عندما نتحدث عن اهتمامات النقاد بالشكل الروائي لرواية "عودة الروح"، يكثر عندهم بحث مسألة المبنى ، الرمز ، واللغة .ولكن يظلّ

---

[190] أنظر:مصطفى علي عمر، العمل الأدبي بين الذاتية والموضوعية,ص٢٥٦.
[191] أنظر: غالي شكري, ثورة الفكر في أدبنا الحديث,ص١٩٣
[192] أنظر: احمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص٢٦٤

السؤال يراودنا، هل تعاملوا مع هذه القضايا كمواضيع مستقلة عن مضمون الرواية؟ أم بحثوها جزءًا من المضمون وتقوم على خدمته؟!

(أ) المبنى : وهو مجموع أحداث النص[١٩٣] وهذه الأحداث لها أشكال متعددة، وكل مجموعة أحداث تتخذ شكلاً في النص، وكل شكل نسميه مسارًا. مجموع هذه المسارات

يكوّن المبنى العام للنص[١٩٤]، على أن هذه المسارات يجب أن يسودها التناغم، وأن يربطها المؤلف بروابط قوية، فتأخذ بعضها بتلابيب بعض. لأن إحكام البناء الروائي، تلاحمه وتماسكه يخدم- بالتالي- طرح الرواية ومضامينها.

معظم النقاد أشاروا إلى أن مبنى "عودة الروح" متقطّع، يغلب عليها الطابع الذهني، حتى اعتبرت قضية التقطيع بالمبنى، في نظر النقاد، من عيوب هذه الرواية. "عبد الحميد القط" يرى الرواية خاضعة لأفكار سابقة عند المؤلف، وتصميمها الذهني يسيء إلى بنائها الفني، فليس فيها حدث واحد متطور يمسك ببنائها، وإنما هي مجموعة وقائع لا تربط بينها وشائج

---

[١٩٣] يقسم الحدث إلى قسمين حسب المدرسة الشكلية الروسية (أ) الحكاية (*Fabula*) (ب) الحبكة (*Sjuzet*)<u>الحكاية</u> :هي مجموعة الأحداث في النص وفقًا للتسلسل الزمني. أما <u>الحبكة</u> :فهي مجموع الوسائل الفنية التي تربط هذه الأحداث الزمنية المتسلسلة وذلك عن طريق وسائل متعددة، والحبكة قد تكسر التسلسل الزمني للحكاية عن طريق "الإسترجاع الفني – *flash back*" ، "الاستطراد"، "المقابلات"، "التضاد" وغيرها. أنظر:

-Tomashevsky, "Thematics", In L. Lmon and M. Ries Ed., <u>Russian Formalist</u> <u>Criticism- four essays</u>, Lincoln and London: University of Nebraska press, 1965, p 66-78.

-V. Erlich, <u>Russian Formalist, History Doctrine</u>, The Hague and Paris, 1969, p. 241-246.

-E. M. Forster, <u>Aspects of The Novel</u>, England: penguin books Ltd, 1927, p. 91.

[١٩٤] عن الرسومات البيانية للمبنى، وعن أشكال الحدث، وعن أنواع الأحداث أنظر:

- Îçي éô, نحé <u>éîà÷ن نى نèë è نõ ûé</u>, نõû, Î' ٢٨, àõ éى ٧٩, Î ٤٦-٦.

- éé àل, Îêé Îى Îç éç ôû, Î ٩٥-٨٢.

قوية، فيها كثير من التفاصيل التي يسرف المؤلف في سردها[١٩٥]، وعلى ما يبدو أن "توفيق الحكيم" لم يعتنِ بالوسائل الفنية التي تربط الأحداث بقدر عنايته بالأحداث نفسها التي تمثّل أفكارًا قد وظفت من أجله، فالفكرة في "عودة الروح" كانت أقوى من المبنى وأقوى من فنية هذه الرواية، وهي ظاهرة منتشرة في أدب "توفيق الحكيم" وخاصة مسرحياته الذهنية، وذلك بتأثير الأدب الفرنسي الذي أخذ عنه "توفيق الحكيم" الكثير من مواصفاتها الأدبية[١٩٦].

إتفق النقاد ،بغالبيتهم ، بأن المقاطع الذهنية التي وردت في الرواية كانت حشوًا، وأدّت إلى تفكّك الوحدة البنائية للرواية، قد اعتبر "غالي شكري" أن المهارة الفائقة التي يتمتع بها الحكيم في إدارة الحوار بين الشخصيات ،كانت تتوارى خلف أردية التداعي الذهني الذي يرجع بإحدى الشخصيات إلى الوراء لتوضيح جذورها الإجتماعية والنفسية في أُسلوب تقريري جاف، وقد أثمر هذا الأمر أحد العيوب الرئيسية في الرواية لكثرة تدخّل المؤلف بين الحين والآخر، وإقحامه لشخصه دون مبرر[١٩٧].

هذه المقاطع الذهنية تسربت إلى عدة مواقف، وظهرت بعدة أشكال، فذكريات "محسن" وهو واقف بين يدي حبيبته[١٩٨]، لا صلة عضوية لها بالتيار الرئيسي لقصة الرواية، بل هي استطراد يهدف إلى تسجيل ذكريات عزيزة على المؤلف، ووجودها ضار لأنه يقطع خيط السرد. وقد اعترض "علي الراعي" على هذه المقاطع اعتراضًا تكتيكيًا وليس اعتراضا على

---

[١٩٥] أنظر: عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص١٩

[١٩٦] يبدو أن توفيق الحكيم قد تأثر ببعض الكتاب الفرنسيين، الذين يعتبرون روّاد الذهنية في الأدب، أمثال "ألبرت كامو" و"جان بول سارتر". عن الذهنية في العمل الأدبي أنظر: ف. كوزينوف، الرواية ملحمة العصر الحديث،ترجمة جميل نصيف التكريتي ،بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق العامة، آفاق عربية،١٩٨٦، ص ١٦٩

[١٩٧] أنظر: غالي شكري، ثورة المعتزل، ص١٨٦

[١٩٨] أنظر:عودة الروح، ج١، ص١٤٧ وما بعد...

مضمونها أو فحواها[١٩٩] ، بينما "احمد هيكل" يرى أن مثل هذه الاستطرادات من قصص فرعية وصور جزئية لا تتصل بالرواية، ولا تخدمها في كثير أو قليل، وليس لها أي علاقة ببناء الرواية[٢٠٠]. وهنا نجد اعتراض "هيكل" يفوق اعتراض "علي الراعي"، ففي حين يقبل "علي الراعي" المضامين ويعترض على صلة هذه المقاطع بالبناء الروائي، نجد "أحمد هيكل" يتحفّظ من مضامين هذه المقاطع كجزء من تحفظه أصلاً من وجودها ، لعدم علاقتها بالبناء الروائي ولا بمضمون الرواية، لأن تدخّل المؤلف وإقحام طروحاته الفكرية أثّر على البناء الفني وأضعفه. وقد علّل "مصطفى علي عمر" ذلك، أن "الحكيم" استرسل في الأحداث التي تقتضي الإيجاز وبتر الحديث في القضايا التي تدعو إلى الإسهاب[٢٠١] ،حتى طغى الخيط الذهني على أحداث الرواية، وأوشك أن يُخفي كل ما سواه من خيوط[٢٠٢]، ويضيف "أحمد هيكل" أن العيب الأكبر في هذه الرواية "هو عدم قدرتها– بالوسائل الروائية وحدها– على أداء المضمون الذي يقصد إليه المؤلف، واحتياجه –لذلك– إلى التدخل بوسائل بعيدة عن البناء الروائي،

---

[١٩٩] أنظر:علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص١٢٢.يتعرض "علي الراعي" لحوار الأثري الفرنسي (فوكيه) مع زميله (بلاك) ويعتبره من قبيل المحاورات الأفلاطونية، فهو جزء لا يتجزأ من العمل الفني لأن أفكار كثيرة تَرِد خلاله فتساهم في تعميق الواقع، التعليق عليه ،ومحاولة تغييره .كما ويتعرض لمغامرات والد "سنية " في السودان ،حيث يعتَبر هذه المقاطع دعامة من دعامات البناء الفني ،وهي ليست عيبًا فنيًا كما رآها البعض. (للتوسع)أنظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ١١٧ –١٢٤.*(amdi Sakkut)* يتعرض للمقاطع الحوارية التي وردت على لسان الأثرى الفرنسي، والمفتش الإنجليزي ويعتبرها مقاطع دخيلة تقطع تسلسل الحدث، وليس لها علاقة بالقصة بقدر علاقتها بعنوان الرواية .

- See: Hamdi Sakkut, The Egyptian Novel and Its main trends 1913-1952, Cairo: the American University in Cairo press, 197, p.88.

[٢٠٠] أنظر:أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ص٢٣٩. والمقصود تلك القصص المتعلقة "بالأوسطى شخلع" المطربة، وقصص "الدكتور حلمي" والد "سنية" عن رحلاته إلى السودان، ومغامراته في غاباتها.

[٢٠١] أنظر:مصطفى علي عمر،القصة وتطوها في الأدب المصري الحديث، ص٢٣٢.

[٢٠٢] أنظر:أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر،ص٢٢٩

وفرضه على أحداث الرواية ،مواقفها ،جوّها ،وطبيعة شخصياتهاكثيرًا مما لا تقتضيه مسيرة الأحداث أو طبيعة المواقف أو مستوى الشخصيات"[٢٠٣] .

فالأحداث لوحدها لا تستطيع التعبير عن كنه الأشـــياء، وتدخّـل الكـاتب لإعطائها تفسيرًا أحيا الرواية وجعلها أغنى وأعمـق، وقـد أشـار "عبـد المحسن طه بدر" إلى أهمية تدخّل الكاتب لإحياء وإنقاذ روايته من السذاجة والسطحية، فلو اقتصر "توفيق الحكيم" روايته على الأحداث التي قدمـــها، دون التدخل لإعطائها تفسيرًا معينًا، لأصبحت عودة الروح مجرد مجموعة من الصور لحياة أسرة ريفية في قلب القـــاهرة ،بكـل مظـاهر حياتـــها وعلاقاتها، لا تختلف عن أية رواية عادية أخرى. ولكن "توفيق الحكيـــم" ليس أديبا عاديا أو ساذجا إلى هذا الحدّ، فهو يريد لروايته رســالة أعمـق وبناءً أكثر تماسكًا.وطبيعي أن الكاتب لو استطاع أن يقنعنا بتفســيره، دون أن يتدخّل تدخّلاً مباشرًا بيننا وبين الأحداث التي يقدمها في روايته، لبلغـت روايته قمة الروعة، ولكنّ المؤلف يعجز عن إبراز فكرته بصورة فنيـــة من خلال الأحداث، فيفرضها علينا فرضًا في الكثير من الأحيان[٢٠٤] .

من الظواهر الأخرى التي أشار إليها النقاد وأناطوا بها عـدم تماسـك أحداث الرواية، هي غلبة الاستطراد والهزل وتسربها إلى كل موقف وكـل حدث، وقد لاحظ "علي الراعي" وغيره من النقاد تلك المفارقة بين ســلوك الشخصية، وبين التفسير الذي يضيفه المؤلف على هذا الســلوك، وذلـك لكثرة المواقف الضاحكة بالرواية، فالضحك يمتد إلى أكثر مواقف الروايـة

---

[٢٠٣] ن.م، ص٢٣٨

[٢٠٤] أنظر :عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، ص ٣٨٤ وما بعــد . وقد أشار "عبد المحسن طه بدر " إلى مواقف أخرى في الرواية أحدثت خللا فـي بنائـها الفني ،منها عدم التمهيد لوقوع الثورة، فقد وقعت فجأة دون أن نحس ببوادر ظـهورها ، ولا يملك المؤلف إلا مشاركتنا الدهشة ، فهي في نظره أشبه بالمعجزة ، وإذا كان مثل هذا التصور للثورة يخدم أغراض المؤلف الخاصة ،فإنه لا يخدم الرواية من ناحية فنية،لأنـــه يقف حائلا بين الأحداث وبين تطورها .أنظر : عبد المحسن طه بدر ،ص ٣٨٥

جدية[٢٠٥]، إلا أنه يؤكّد أن هذا الطابع الهزلي الذي يطغى علـــى الروايــة، ويَرِد بأشكال متنوعة ومتعددة ،قد ألبس الرواية روحًا خفيفة جذلـــى، وأدّى وظيفة فنية ومضمونية متعددة الأطراف، فهو يرسم جزءاً مهمًا من الــروح المصرية المتمثّلة في حب المرح والدعابة، فساعد المؤلف على تأكيد جـــو الأسرة المصرية، كما وساهم في رسم شخصيات الرواية،وتوجيه انتقــادات اجتماعية لاذعة لنواحٍ من الحياة المصرية[٢٠٦]. كذلك *(Hamdi Sakkut)* يعالج موضوع الهزل الذي ورد بالرواية في الكثير مـــن المواقــف ،مـــن وجهة إيجابية، لأن ظهور حسن الدعابة والفكاهة لدى الكاتب في كل فصل من فصول الرواية يعبر عن قدرته الفائقة في تقديم الشخصيات ورســـمها وتطوير الحدث مع إحداث جو من الإثارة[٢٠٧] .

إن إصرار توفيق الحكيم على إثبات طروحاته الفكرية في كل أجـــزاء الرواية،وخاصة موضوع "الإتحاد"، وبأساليب متعددة قد جنى علـــى بنـــاء الرواية وتماسكها، وقد أشار النقاد إلى تلك المواقف ،وبيّنوا تأثيرها علـــى تسلسل أحداث الرواية وقطعها لهذا التسلسل، فعلى سبيل المثال لا الحصر، قصة القردة متشابكي الأيدي حتى قاع البئر، والتـــي وردت علـــى لســـان "الدكتور حلمي"، فقد هدفت إلى إبراز عنصر "الإتّحاد" حتى عند الحيـــوان، وقد رأى "عبد الحميد القط " بهذه الحكاية مزايَدَة ومبالغة في هذا الطـــرح، ووحدة الحيوان تضر بوحدة الرواية التي لم تتماسك أبدا[٢٠٨]. فالوحدة التـــي نوى "الحكيم تأكيدها"، تتناسب تناسبا عكسيا مع وحدة البناء الروائي لكـــثرة ما غلب على الرواية من استطراد، هزل، قصص جانبية وحكايات. كـــل

---

٢٠٥ أنظر :علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص١٣٤ .كمـــا وانظـــر :عبـــد الحميد القط ،بناء الرواية في الأدب المصري الحديث ، ص ٢١

٢٠٦ أنظر: علي الراعي ،دراسات في الرواية المصرية، ص١٣٤

207 *See: Hamdi Sakkut, The Egyptian Novel and its main trends 1913 to 1952, p.8*

٢٠٨ أنظر: عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص١٩ – ٢٠

ذلك بسبب هيمنة المضمون وبسط الطرح الفكري على المواقف والأحداث .مع أن "لطيفة الزيات" تجد الأهمية في المضمون أكثر منها في الشكل، فقد رأت أن الوحدة في الرواية هي وحدة فكرية أكثر منها وحدة حدث يصب في مجرى واحد تمتد خطوطه في البداية لتتعقّد في الوسط وتتحلّ في النهاية. لأن الفكرة المجسّمة تقوم بصنع الإطار الذي يوحّد الرواية .وتضيف "لطيفة الزيات" أن النقاد الذين اتهموا الروايةبإقحام ثورة ١٩١٩، هم أصحاب نظرة جزئية تنظر إلى وحدة الرواية على أنها وحدة حدث مع أنها ليست كذلك[٢٠٩] .

إن اعتماد الرواية على (الميثولوجيا) كخلفية فكرية وارتفاعها من المستوى الوجداني إلى المستوى الفكري والوجداني معا، ومن السطحية إلى العمق[٢١٠]. واستخدامها الرمز كأداة فنية لتعبر عن فكرة أبعد مما توحي به الحكاية[٢١١] ، كان سببا لعدم التوازن بين باطن الرواية وظاهرها في نظر النقاد، فكما قال "يحيى حقي" إن باطن الرواية عظيم منه العنوان والاقتباس، ويحوطه من اليمين سلالة من الآلهة ومن اليسار كتاب الموتى وأسراره، كل هذا في صفحتين. والظاهر وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنّع ،ويكاد عقدها ينفرط لمبالغته في الطول[٢١٢] .من هنا يظهر أن استخدام الرمز الذي توحي به الأحداث لا يتمّ بصورة طبيعية، ويحتاج باستمرار إلى تدخل المؤلف لتحقيق ذلك التوازن بين الأحداث والدلالة[٢١٣].

---

[٢٠٩] أنظر: لطيفة الزيات، من قصص الحكيم، مجلة الهلال، عدد ٢،فبراير ١٩٦٨، ص١٣٦.

[٢١٠] أنظر: يحيى حقي, فجر القصة المصرية, ص١٢٢

أنظر أيضا :إسماعيل أدهم ، توفيق الحكيم ، ٢٢٩.حيث يرى" إسماعيل ادهم " أن الفكرة هي النواة التي يدور عليها عالم "توفيق الحكيم" ، يساعدها الخيال ، ويمتد ذلك الخيال أحيانا حتى يصير غراما بالأساطير (المثيولوجيا).

[٢١١] أنظر: طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص١٠٦ وما بعد

[٢١٢] أنظر: يحيى حقي, فجر القصة المصرية,ص١٣٣

[٢١٣] أنظر : عبد الحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص٣٨٩

مما جعل "روجر ألن "يعتبر محاولة الجمع بين الكـون الرمـزي ،وبين الصورة الواقعية الحيويّة التي تشكّل الجزء الأول مـن الروايـة محاولـة فاشلة، لأنها أفقدت العمل الأدبي توازنه، وأحدثت خللاً ببنائه الفني[٢١٤] .

من خلال ما تقدم وجدنا أن النقاد قد أولوا أهمية لمبنى الروايـة مـن خلال تعرضهم لمضمونها، وكون المبنى أحد مكونات الشكل، فهم كغيرهم من النقاد الواقعيين ،بحثوا عن ذلك التوازن بين مبنى الرواية ومضمونـها. لأن التوازن بين الشكل والمضمون هو من المبادئ الأساسية التي آمن بـها المذهب الواقعي في النقد. فالواقعية بالنقد تُعنى بالمضمون والشـكل معـا وتؤمن بتلاحمها ،لأن كلا منهما يسند الآخر ويدعمه، بالإضافة إلى دعـم النواحي الأسلوبية، كالرمز واللغة ،في إحكام هذا التلاحم.

(٢) الرمز:

الرمز يعني الشيء الذي ينوب عن ، أو يمثّل شيئاً آخر، وقد يقوم على صلات داخلية بين الإشارة والشيء المشار إليه.[٢١٥]فالرمز "يقوم على ثنائية يظهر أحد طرفيها في النص المكتوب ،ويبقـى الثـاني منوطـا بـالنص المقروء. تُوَظَّف الأشكال الترميزية في النص القصصـي لتشـهد غيـاب الطرف الثاني المرموز إليه. وإذا كانت هذه الأشـكال لا تـؤدّي دورهـا الوظيفي إلا بالاهتداء إلى الطرف الغائب منها، فإن مهمة الإهتداء إذًا ملقاة كلّها على عاتق القارئ. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الطرف الغائب للأشكال الترميزية يشكّل بالضرورة فجوة تمتلئ في النص المقروء، على أن مهمـة ملئها قد تطُول وقد تقصُر, قد تتعسَّر وقد تتيسَّـر وفقًـا لطبيعـة الشـكل الترميزي".[٢١٦]

---

[٢١٤]أنظر: روجر ألن، الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، ص٣٧

[٢١٥] ويلك ووارين, نظرية الأدب, ص١٩٦

[٢١٦] إبراهيم طه، نظام التفجية وحوارية القراءة، الكرمل، أبحاث في اللغة والأدب، جامعـة حيفا، العدد ١٤، ١٩٩٣، ص١١٧. وقد قسم إبراهيم طه نظام الترميز إلى ثلاثة أقسـام: الإشارة (*Sign*)،الرمز(*Symbol*)المبنى الرمزي المتكامل (*Allegory*).

في مفتتح رواية "عودة الروح" يطالع "الحكيم" القارئ بمقتبسين من كتاب الموتى ،يشيران إلى فكرة الخلود والبعث. إعتماد الكاتب على الأسطورة لم يكن مباشرًا، على أن القارئ للرواية ما أن يمضي في القراءة حتى ينسى تماما هذا الإطار، ويواجه قصة ساذجة في قشرتها الخارجية، لكن القراءة الفاحصة تسعى أن تصل إلى لب الفكرة وجوهرها، وأن تتلمّس عروقًا تصلها بالماضي ودروبه المتعرجة، وأن تستخرج البذرة من الفاكهة التي يقدمهالنا.[٢١٧] لقد أجمع النقاد على اعتماد الرواية على الأسطورة الفرعونية حول "إيزيس *Isis*" و"أوزوريس *Osiris*"[٢١٨] .وقد أوحت

---

[٢١٧] أنظر: أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص٣٠.

[٢١٨] ولد (أوزوريس) من الإله (جب- الأرض)، ومن الإلهة (ناوت- السماء)، حين أدرك هذين الإلهين الهرم فعجزا عن قمع وحشية الناس وشرهم، تزوج(أوزوريس)من أخته (إيزيس) وجلس على العرش، وصار ملكا على الآلهة والناس جميعا، واستطاع بفضل الجمال والعلم والصلاح أن يتغلب على شر الناس، وان يردهم إلى السلم، وان يعلمهم صناعاته. وكان (ست) إله الشر أخا (لأوزوريس)، ولما رأى من آية حكمته أدركته الغيرة فدعاه إلى وليمة اعد فيها صندوقا فاخر الصنع ،ووعد أضيافه بأنه مهديه لأي منهم يطابق الصندوق حجما، فدخل إليه الضيوف واحدا بعد الآخر، حتى كان دور (أوزوريس) واستوى فيه وكان قد صنع على حجمه- أسرع شركاء إله الشر وأقفلوا الصندوق، وألقوا به في النيل، فدفعه التيار إلى البحر، وقذفت به الأمواج إلى شاطئ الشام، وبقي عنده تحوطه شجرة أنماها القدر،لتحميه من الأعين إلى أن جاءت به إيزيس إلى مصر بعد حزن وبحث طويل، لكن(ست) عثر على أخيه ثانية في إحدى جولاته جوف الليل فمزّق جسده أربعة عشر جزءا ، ألقى بكل منها في مكان،فعاودت (إيزيس) إلى بحثها، واستعادت أجزاء الجسم واستعانت بأختها وابنها (حورس)، وبطقوس الدّين، فردوا إليه حياة شابة خالدة. لا يحياها على الأرض بل في السماء، وكذلك بُعث الإله الملك، ووعد بالبعث لكل من يفعل الخير في حياته. وقد أطلق المصريون القدماء على (إيزيس) سيدة السحر (*Lady of Enchantments*) ، كما ورمز (حورس) للشباب والمستقبل الواعد . (للتوسع) أنظر: محمد حسين هيكل،*ثورة الأدب*، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٥، ص١٤٠.

- سليم حسن، *مصر القديمة*، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٥٠، ج٧ ؛ ج٩ ، ص٦٣١.
- أرمان أدولف، ديانة مصر القديمة، ترجمة عبد المنعم أبو بكر ومحمد أنور شكري، القاهرة : مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، د.ت، ص٨١ .

.- budge, Wallis, Egyptian religion, New York: bell publishing company, p.62.

الرواية نفسها إلى هذا الصدى الأسطوري الذي حمل رموزا كامنـــة وراء القشرة الظاهرة لهذا العمل الأدبي،[219] وكانت "سنية" أحد طرفي هذا الرمــز على صعيد النص المكتوب، و"إيزيس" هي الطرف الثاني لهذا الرمز علــى صعيد النص المقروء، والجمع بين هذه الثنائية لم يستوجب جهدًا كبيرًا عند النقاد، فكانت عملية الاهتداء إلى الطرف الغائب ميسّرة وغــير متعسّــرة، وذلك لكثرة الإشارات والمواقف المكشوفة، والتــي طفــت علــى ســطح الرواية. وقد اكتشف بطل الرواية "محسن" تلك العلاقة بين "سنية" وبين مــا توحي به من رمز، فألهبت "سنيه" خيال "محسن" على أنها "إيزيس" التـــي قرأ عنها كثيرًا في كتب التاريخ.

"وذهبت عيناه تتأمل نحرها العاجي غاية في البياض، يعلوه راس جميل مستدير غاية في السواد، يلمع لمعانا أخّاذا، كأنـــه قمــر مــن الأبنــوس. وخطرت لمحسن صورة يراها في الكتاب المقــرر هــذا العــام للتــاريخ المصري القديم، صورة يحبها كثيرا..... صورة امرأة شعرها مقصـــوص أيضا ومستدير كالقمر الأبنوس: "إيزيس"[220]

لقد أشار توفيق الحكيم بنفسه في كتاب "التعادلية" إلى هذا الرمز، والــى العمق الأسطوري في هذه الرواية "كان من الممكن أن تكون عودة الروح [...] مجرد قصة تصوّر الحياة في حي السيدة زينب بين أسرة متواضعــة، وتخلق أشخاصاً نابضين بالحياة يعيشون في صميم بيئتهم، وفي هذا الكفاية من حيث الفن ،لأن خلق الحياة هو عمل في الفن كافٍ ... ولكني ألزمــت نفسي بتفسير خاص للروح المصرية ،فلم تنتهِ مهمة القصة عند حد التعبير والتصوير لبيئة وأشخاص، بل اتخذت موقفاً ينمّ عن رأي معين.... "فعـودة الروح" ليست إذن قصة تصور حياة، ولكنها بعد ذلك قصة تفسر الحيـــاة،

---

[219] أنظر: احمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص٣٠.وما بعد
[220] توفيق الحكيم، عودة الروح، ج١، ص١٤٤

وتفسير حياة شعب معناه اتخاذ رأي معين تجاه هذا الشعب ...ولقد كان لفكرة الرواسب القديمة التي تراكمت على مدى الحضارات المختلفة في أعماق الشعب المصري ؛فكوّنت منه قدرة خفية تسعفه في أزماته وتردّ إليه روحه كلّما استهدف لخطر التّلاشي والانهيار ...هذه الفكرة التي اعتنقتها القصة كان لها اثر –كما لاحظ بعض نقادنا–في مجال "العمل" أي السياسة[٢٢١] . وإذا كان "محسن "هو مكتشف العلاقة بين المعنى والرمز، فانه كان أرهف أبطال الرواية نظرة إلى "سنيه"، كأنما هي المعبود،[٢٢٢] فهي تدفع فئة من أبناء البرجوازية المصرية للاشتراك في الثورة والتخلص من فرديتهم، فحبهم لم يتركّز في حبها هي بوصفها أنثى، بل في حب مصر،[٢٢٣]فهذا الجهد الأسطوري الذي قامت به إيزيس يوحي إلى الدور العظيم الذي يمكن أن تقوم به المرأة.[٢٢٤] وقد سجل "توفيق الحكيم" على صدر الجزء الثاني من الرواية ما يشير بوضوح إلى الرمز في الرواية:

"انهض، انهض، يا أوزوريس: أنا ولدك حوريس... جئت أعيد إليك الحياة...لم يزل لك قلبك الحقيقي... قلبك الماضي"[٢٢٥] .

هذا يؤكد من البداية أن الكاتب كان واعياً لرمزية الصورة، وقد لاحظ "إسماعيل أدهم" أن رمزية الرواية يشوبها شيء من الوضوح[٢٢٦]، لأن توفيق الحكيم أودع بيد القارئ مفتاح القصة كلهاوسرّها الذي إن مسكه أيّ قارئ ,فقد استطاع أن يمسك المصباح الذي ينير أمامه الطريق لفهم "عودة

---

[٢٢١] توفيق الحكيم، التعادلية، ص١٢٠ – ص١٢٢.

[٢٢٢] أنظر: طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، القاهرة: دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٠، ص١٠٧

[٢٢٣] أنظر: أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص٣٢ – ص٣٣

[٢٢٤] لقد كان توفيق الحكيم حريصاً على تصوير هذه الفكرة من خلال مسرحية (إيزيس) ، وقد أبرز في تنبيل المسرحية نضال المرأة وكفاحها. انظر: توفيق الحكيم، إيزيس، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٥٥، ص ١٦٦.

[٢٢٥] أنظر: عودة الروح، الجزء الثاني، بداية الجزء

[٢٢٦]أنظر : إسماعيل أدهم، توفيق الحكيم، ص ١١٤.

الروح" فهماً صحيحاً، فينفذ من وراء ظواهرها البراقة إلى لبها وجوهرها، وقد جاءت الرواية بشخوصها الحديثة لتوقظ مصر الأمس، وتبعثها من جديد، وتعيد إليها الحياة بقلبها الحقيقي، وقلبها الماضي الذي يشعّ طهراً ونبلاً وملائكية[227].

لقد ذهب النقاد إلى الاعتقاد أن فكرتي "الاتحاد" و "البعث من جديد" اللتين أصرّ الحكيم عليهما إصراراً من خلال الرواية وأحداثها، قامتا أساسًا على هذا الرمز وصداه الأسطوري، وذلك بأكثر من وسيلة ،وأكثر من موقف .فهذه الأسطورة التي تكوّن خلفية للعمل الفني، تربط الماضي بالحاضر، وتنادي بمزيد من الوحدة والكفاح لإحراز التقدم ومواصلة السير على درب الحضارة الفرعونية. فالقصة ترمز لمعنى أعمق ومغزى أبعد، بل أن الأشخاص (أداة تشكيل الحكاية)، يصبحون أيضا رموزاً لمعاني أخرى خارج وجودهم الفردي[228]، وقد وجد النقاد شخصية "سنية" اكثر الشخصيات بروزاً في هذا المجال، حيث تعامل معها "طه وادي" على أنها ذات بعدين:

البعد الواقعي أو الظاهري، وهي حسب هذا البعد مجرد شخصية واقعية لا تمثّل إلا نفسها، وقد نبع هذا البعد من اشتراكها ،كإحدى الشخصيات النامية ،في تشكيل أحداث الرواية.

البعد الفكري أو الرمزي، الذي تبدو فيه رمزاً للوطن (المعبود)، وهي بذلك أقرب إلى التجريد[229].

حملت "سنية" رمزاً يخدم الموتيف (*Motif*) الذي ألحّ عليه الكاتب، ألا وهو البعث من جديد، وهنالك مقاطع كثيرة من الرواية – أشرنا لبعضها

---

[227] أنظر: محمد علي حماد، عودة الروح، من كتاب الفكرة العربية في عودة الروح، ص ١٩٨.

[228] أنظر: طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص ١٠٦.

[229] ن.م، ص ١٠٧.

سابقاً- تؤكّد أن الكاتب رسم هذه الشخصية حتى تحمل ذلك البعد الرمزي، بغض النظر فيما إذا كان الحكيم قد نجح في رسم رمزية الشخصية أم أنـه أخفق في ذلك.

من خلال استطلاعنا لآراء النقاد، لم نجد ناقداً واحداً يتجاهل ذلك البعـد الرمزي لشخصية "سنية"، وإلا فإن فكرتي "الاتحاد" و "البعث" كطروحـات فكرية أساسية في هذه الرواية لم يعد لهما مكان، ولكان من الصعوبة علـى النقاد التحدث عن فكرة العمق في هذه الرواية.

من النقاد من يدعم الرمز الذي تحمله "سنية" بـلا تحفّـظ، ويـرى أن الحكيم استطاع أن يحمل "سنية" رمزًا لمصر (الوطن) ،وكل الفرص التـي منحها الكاتب لأفراد الأسرة للقاء البطلة "سـنية" كـانت بمثابـة ارتبـاط بالمعبودة[٢٣٠]، والمقصود بذلك حب الوطن والهيام بـه. "فاطمـة موسـى" تكشف عن بعد "سنية" الرمزي على أنها الوطن بيسر وسـهولة ، وهـي ترىأن "سنية ليست مجرد فتاة تغازل عدداً من الرجال، ثم تتزوج رجـلاً تقع في حبه، بل إنها النقطة التي تلتقي عندها عواطف الرجـال جميعـاً، ويستعذبون الشقاء في حبها"[٢٣١]، من هنا فإن النقاد اعتبروا "سنية" شخصية موظفة داخل الرواية من أجل إتمام معادلة طرح الحكيم الفكري، وهـي أن مصر وطن يستحق الشقاء من اجله، ويستهوي القلوب.

مصر = تستهوي القلوب في حبها.

سنية = تستهوي القلوب في حبها.

سنية = مصر.

إن تعامل النقاد مع شخصية "سنية" على أنها تحمل رمزاً لمعنى الوطن، وهو بعدٌ خارج وجودها الفردي، يضيف عنصراً جديداً من عناصر تلـك

---

[٢٣٠] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٩٠.

[٢٣١] فاطمة موسى، مجلة الكاتب، العدد ٩٧، أبريل ١٩٦٩، ص ٤٧.

المعادلة التي تتوزّع على كل موقف من مواقف الرواية، وتظهر في كل حدث من أحداثها.

الاتحاد + حب الوطن = بعث من جديد

ومن النقاد من يلتفت إلى ذلك البعد الرمزي أو الفكري الذي تؤديه "سنية"، إلا انهم بيّنوا في نفس الوقت صعوبة الاهتداء إلى الطرف الغائب من هذا الرمز، لأن ظاهر شخصية "سنية" لا يتناسب مع بعدها الرمزي، وقد شابت صورة الشخصية عيوب وأخطاء ،أنقصت من نجاح "توفيق الحكيم" في رسم هذه الشخصية. وقد بيّن "علي الراعي" أن واقع "سنية" المادي يتعارض مع ما تحمله من رمز أو طرح فكري[232]. لذا فإن ثوب هذا الرمز فضفاض، أوسع من أن تملأه "سنية"، على الرغم من أن النص يشجّع على الاعتقاد بأن "سنية" رمز للمعبود، وقد ظهر ذلك في النص بطرق مباشرة، وأخرى غير مباشرة ,مما لا يسمح لنا أن نغفله بحال من الأحوال[233].

لقد أصرّ "توفيق الحكيم" على إكساب "سنية "بعداً فكرياً ورمزياً، بالرغم من عدم وعيها بما يجري حولها من أحداث. فإنه "من الأجدر، وقد حمّلها صورة المعبودة ورمز بها "الإيزيس"، أن يجعلها تشارك في الثورة، خاصة والتاريخ يثبت اشتراك المرأة بدور إيجابي فيها. أو كان أجدره على الأقل، أن يجعلها واعية بمجريات الأمور الوطنية ،تعبّر عن موقفها من الثورة وقضية الوطن ،في حديث داخل البيت مع أمها أو أبيها الطبيب الضابط الذي يتباهى بحياته العسكرية في السودان ،وذكرياته الوطنية والشخصية هناك!. إن السياسة وخلود الوطن والثورة والوحدة والبعث، كل هذه معانٍ لم تَدُر بخلد بطلة الحكيم البتة!"[234].

---

[232] أنظر: علي الراعي، دراسات في الرواية العربية، ص ١٢٦-١٢٧.

[233] أنظر: لطيفة الزيات، في الرواية العربية المعاصرة، ص ٢٢٥.

[234] طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص ١٠٨-١٠٩.

أضف إلى ذلك بعضا من سلوكيات "سنية" وتصرفاتها، والتي تتعارض مع صفاء المعبود الذي ترمز إليه ونقائه. فهي فتاة لعوب، كما أشار "عبد المحسن طه بدر"، لأنها تلاعبت بمشاعر أبطال الرواية، حتى أوشكت المصلحة المتضاربة أن تباعد بينهم[٢٣٥]. وعلى هذا فإن "سنية" لا يمكن أن ترمز إلى الوطن أو المعبود، بالرغم من إرادة الحكيم القوية وإصراره على ذلك، لأنها باطن وظاهر متقابلان، فظاهرها بالتالي لا يتناسب مع كُنْه مصر (المعبود).

مصر = عنصر تكاتف واتحاد.

سنية = عنصر تباعد وتضارب مصالح

مصر ≠ سنية (خطان لا يلتقيان).

إن حبّ الأبطال لسنية باعدهم وأدّى إلى تضارب مصالحهم، لأن أنانيتهم كانت سبباً لفرقتهم، هذه الأنانية ممثّلة في طمع كل رجال الأسرة في الظفر بسنية ظفراً فردياً. فالحُب الذي يقوم على المصلحة الفردية يسبب الفرقة ويهدّد بالضياع والتصدّع[٢٣٦]، تماماً كحُب مصر، لا يمكن أن يقوم على مصلحة فردية، وإنما الحب الجماعي للوطن ،فيه تكاتف واتحاد وتآلف، وهنا يكمن الطرح الفكري الذي سعى "الحكيم" إلى إبرازه.

الحب المصلحي والفردي (لمصر) ←—— يؤدي إلى الفرقة والتصدع.

الحب المصلحي والفردي (لسنية) ←—— يؤدي الى الفرقة والتصدع.

لذا

سنية **هي** مصر

وبما أن مصر **هي** المعبود.

فسنية **هي** المعبود.

---

[٢٣٥] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ١٣٢ وما بعد.

[٢٣٦] أنظر: أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ص ٢٣٥.

لقد كان من الطبيعي على كاتب "كتوفيق الحكيم" في تلك الفترة، أن يقدم لنا أعمالا أدبية ذات ارتباط وثيق بمصر، إن كان ذلك بشخصياتها التي تحمل هذا الطرح الفكري، أو كانت بأحداثها التي تعبّر عن هذا المفهوم، "فعودة الروح" هي نموذج من النماذج التي تكشف لنا عن شيء واحد، وهو أن الحركة السائدة في الربع الأول من القرن العشرين كانت تتركز في بعث الروح القومية في مصر، بتمجيد مصر، وتعميق الإيمان بها في نفوس أهلها وإبراز الشخصية المصرية وتحديد ملامحها بقوة[٢٣٧].

لقد تزاملت الفكرتان: *قصة الحب "سنية"*،وما تحمله من رمز لخدمة فكرتي الاتحاد والتعلق بالمعبود، *وقصة القرويين* وما تحمله من طرح فكري حول الاتحاد ومصر الخالدة والبعث. لذا راح النقاد يتوسعون في شرح هاتين الفكرتين وارتباطهما بعضهما ببعض، مشيرين إلى أن الطوح الأساسي في الرواية ينبثق من رؤية دينية روحية بالدرجة الأولى، فعنوان الرواية مستمد من الأفكار الدينية عند المصريين القدماء. وقد خلُص "الحكيم" من خلال هذه الأفكار إلى رؤيته الدينية والروحية ،بأن مصر لا يمكن أن تموت، وإنما هي في الحقيقة خالدة[٢٣٨].

فالرمز في نظر النقاد جاء ليخدم مضامين الرواية وطروحاتها الفكرية والذهنية، حيث أكّدوا أن "توفيق الحكيم " يجنّد الوسائل الفنية المتاحة من أجل أن يصل بالقارئ إلى فكرة العمق في الرواية، تلك الفكرة التي تعبر عن القضايا الجسام، والطروحات الفكرية التي تتصل بالواقع المصري ،آماله وأحلامه. فالرمز هو بالأساس وسيلة لا غاية، هو وسيلة داعمة لتوصيل المضمون الذي هو الأهم. من هنا استطاعت "رجاء النقاش" أن تستنتج بأن ثمة علاقة كبيرة بين الواقع المصري المعيش، وبين الأسطورة

---

[٢٣٧] أنظر: رجاء النقاش،مصر في أدب توفيق الحكيم، الهلال، ، عدد ٢، ١٩٦٨ ، ص١٧١.

[٢٣٨] ن.م، ص ١٧٦ وما بعد.

الفرعونية القديمة "إيزيس وأوزوريس". فمصر متقطعة الأوصال تمثّل أوصال أوزوريس المتقطعة، و"إيزيس" التي تجمع أشلاء "أوزوريس" تمثّل الشرارة التي أوقدتها الثورة المصرية[٢٣٩].

مصر متقطعة الأوصال = أوزوريس متقطع الأوصال.

إيزيس التي تجمع أشلاء أوزوريس = الشرارة التي أوقدتها الثورة المصرية.

"علي الراعي" ينضم إلى النقاد الذين رأوا "بسنية" على أنها "إيزيس"، التي جمعت أوصال البلاد، وقد جعلها المؤلف رمزاً لثورة الطبقة الوسطى التي ينتمي إليها، وعنواناً لآمالها في التحرر. وربط هذا الجانب الرمزي في "سنية" بالثورة، ويضيف "علي الراعي" إذا كنا نقبل من عودة الروح طريقة إخضاع الواقع للفكرة بوصفها أسلوباً فنياً مقنعاً، فإننا أقلّ اقتناعاً وحماسة إزاء محاولة إضفاء المعنى الرمزي على حوادث الرواية، لأن الكاتب يلقي في عمله بالرموز إلقاءً، دون أن يُعنى بنسجها نسجاً فنياً سليماً في صلب العمل[٢٤٠].

الناقد "محمد حسن عبدالله" يعتقد أن الصلة بين "سنية" و "محسن" كطرف من طرفي الرمز على صعيد النص المكتوب، وبين "إيزيس" و "أوزوريس" كطرف غائب على صعيد النص المقروء، هي صلة غير قوية. كما أن الصلة بين "سنية" في إنهاض "مصطفى" وبين "إيزيس" في إنهاض "أوزوريس" هي صلة واهية وضعيفة ،لأن "مصطفى" لا يمثل إلا نفسه فهو ليس من "الشعب" ،ونعومة أظافره لا تتحمّل ثقل هذه القضية المطروحة، ولعل الصلة بين "أوزوريس" "وسعد زغلول" أكثر توفيقاً في هذا الباب[٢٤١].

وعلى ذلك أجرينا المعادلات التالية:

---

[٢٣٩] أنظر: رجاء النقاش، الهلال، عدد ٢، ص ١٧٦ وما بعد.
كما وانظر: يحيى حقي، فجر الرواية المصرية، ص ١٣٢-١٣٣.

[٢٤٠] أنظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ١٠٧-١٠٨.

[٢٤١] أنظر: محمد حسن عبدالله، الواقعية في الرواية العربية، ص ٣٠٣- ٣٠٤

شعب مصر القديمة ثار نتيجة لإبعاد "أوزوريس".

شعب مصر الحديثة ثار نتيجة لإبعاد "سعد زغلول".

أوزوريس = سعد زغلول

كل النقاد الذين تحفظوا من البعد الرمزي الذي حملته "سنية" على أنها تمثل "إيزيس"،لأنها لا تعيش القيمة الرمزية التي أُسندت إليها وتظلّ بأفكار ضئيلة[٢٤٢].وقد تلخصت آراؤهم بالمعادلة التالية :

"إيزيس" في جمع أوصال "أوزوريس" هي عامل موحّد للشعب ولاستمرار نضاله.

"سنية" في أحابيلها وألاعيبها وعبثها هي عامل مفرق "للشعب"وتضارب مصالحه.

"سنية" ≠ إيزيس.

"سنية" ≠ الشعب.

أما النقاد الذين قبلوا بالبعد الرمزي الذي حملته "سنية" في تمثيلها "لإيزيس"، فإنهم انطلقوا من القاعدة التالية:

" سنية "في زواجها من "مصطفى" كانت عاملاً موحّداً "للشعب" في الرواية بانخراطهم في الثورة.

"إيزيس" هي رمز للوحدة واستمرار النضال.

سنية = إيزيس.

لقد رأى "علي الراعي" أن المعنى الرمزي لأسطورة "إيزيس" كان أكثر رسوخاً في الجزء الثاني، بالرغم من أن المعنى الرمزي تعسّفياً، والصلة بين الرمز وواقع الشخصية غير قوية. أما بالنسبة "لأوزوريس" الذي يرمز له الكاتب "بسعد زغلول" فكان أكثر توفيقا، لأنه صاحبه تمهيد فني واضح ، فثمة حديث طويل عن روح مصر الخالدة. بالإضافة إلى عدم ظهوره على مسرح الأحداث ،وكان في ذلك مطابقا لغياب "أوزوريس"[٢٤٣].

على ما يبدو أن النقاد لم يكونوا على رأي واحد حول ربط شخصية

253. *See: Hilary Kilpatrick, p. 42* وما بعد

[٢٤٣] أنظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ١٢٦-١٢٧.

الزعيم "سعد زغلول" "بأوزوريس". "فاطمة موسى" تعتقد أن ثورة ١٩١٩ تمثل تحقيقاً لفكرة البعث من جديد، بين الزعيم ابن الفلاح ،الذي حملته قوى الشر على أسنة الرماح إلى منفاه، وبين "أوزوريس" الذي قطعته قوى الشر ,ونثرت أجزاءه في أنحاء البلاد، وها هو اليوم يُبعث في صلب الفلاح، من هنا جاءت التسمية "عودة الروح"[٢٤٤]. والكاتب حين عبّر عن حاجة مصر "لسعد زغلول"، وحين تحدث عنه أثناء الثورة، قدّمه مجرّداً ليكون أعمق في رمزيته، وليسهّل إيجاد وجه الشبه بينه وبين الطرف الغائب (أوزوريس) من ثنائية هذا الرمز[٢٤٥].

" الرجل الذي يعبّر عن إحساسها, والذي نهض يطالب بحقها في الحرية والحياة ،قد أُخذ وسُجن ونُفي في جزيرة وسط البحار .كذلك "أوزوريس" الذي نزل يصلح أرض مصر ،ويعطيها الحياة والنور، أُخذ وسُجن في صندوق ونُفي مقطّعاً إرباً في أعماق البحار"[٢٤٦].

هنالك من يعترض على ثنائية هذا الرمز، ولا يجد صلة بين "أوزوريس" و "سعد زغلول"، "احمد إبراهيم الهواري" يرى أن "أوزوريس" وما يرمز ،لا يمثّل الحاضر والمستقبل بل يمثّل الماضي فقط .في حين أن الرؤية أو الموقف المعاصر، بطبيعته، يتجاوز الماضي ويستشرف المستقبل، فكل من ربط "أوزوريس" "بسعد زغلول"حكم بذلك على "سعد زغلول" بعدم الفاعلية وبانتهاء دوره السياسي في ثورة ١٩١٩[٢٤٧]، وعلى ذلك يمكن أن نجري المعادلة التالية:

أوزوريس يمثل الماضي.

سعد زغلول يمثل الحاضر والمستقبل.

أوزوريس $\neq$ سعد زغلول.

---

[٢٤٤] أنظر: فاطمة موسى، في الرواية العربية المعاصرة، ص ٢٢٥.

[٢٤٥] أنظر: طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص ١١٠.

[٢٤٦] توفيق الحكيم، عودة الروح، ج٢، ص٢٤٣.

[٢٤٧] أنظر: احمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٣٦.

"طه وادي" تعمّق في فكرة الرمز، وربط شخصيات كثيرة في الرواية بشخصيات أسطورية مستمدة من الحضارة الفرعونية، وقد ذهب بذلك إلى الاعتقاد أن شخصية "محسن" لا تخلو من الرمز أيضاً، لأنه لا بدّ من إتمام الصورة الرمزية، فإذا كان "حورس" في الأسطورة الفرعونية رمزاً للشباب والمستقبل الواعد في صراعه الأسطوري ضد "ست" قاتل أبيه، فهو يتلاقى مع الدور الذي قام به "محسن" ،وغيره من الشباب المصري ،في نضالهم ضد الاستعمار، ولعل هذا يبرّر سر اهتمام المؤلف بشخصية "محسن"[٢٤٨].

من هنا نستطيع أن نرى بكل وضوح مدى اهتمام النقاد بالرمز ،وربطه بالطرح الفكري عند "توفيق الحكيم" ،والذي هو جزء من المضمون. فالرموز في الرواية كانت وقفاً للمضامين تقوم على دعمها ورعايتها، وبواسطتها استطاع الكاتب تقديم فكرة العمق ،والتي تُبرز ذلك التواصل بين الماضي المتمثّل بالحضارة الفرعونية ، وبين الحاضر المتمثّل بالمدّ الثوري ،والمستقبل المتمثّل بالتّطلُّع إلى حياة أكثر إشراقا. لذلك وجدنا أن النقاد يتعاملون مع هذه الرموز مرتبطة ارتباطا وثيقاً بمضامين الرواية وطروحات الكاتب الفكرية، فالأحداث الروائية حين تبلغ أقصى تطورها ،يكون الظاهر والباطن، الحقيقة والرمز قد وصلا نقطة الكمال، فتتكاثف جميع النهايات السعيدة في لحظة تنويرية. إذ يتفق يوم عودة الزعيم من المنفى إلى وطنه مع زواج "سنية" و"مصطفى"، وخروج "محسن" وبقية "الشعب" من السجن[٢٤٩].

لقد بدا تأثّر "توفيق الحكيم" بهذه القصة الفرعونية صريحاً وواضحاً، فهي تتغلغل داخل الرواية، وتأتي مجُنّدة من أجل تقديم الفكرة وتشكيل المضمون،ولعلها دعوة من دعوات "توفيق الحكيم" التي تردّد صداها في

---

[٢٤٨] أنظر: طه وادي، صورة المرأة في الرواية العربية المعاصرة، ص ١١٠.
[٢٤٩] ن.م، ص ١١٠.

كتبه. فما وُجد أقرب من "توفيق الحكيم" وإنتاجه كنمـــوذج للتــأثر بـــهذه التيارات. فقد انعكست على أدبه الدعوات المختلفة التي كان لـــها صـــدى خلال الفترة الممتدة من سنة ١٩١٩ إلى نهاية حياته، مثـــل: الفرعونيـــة، الدعوة الإسلامية، الاشتراكية، اللامعقول، والوجودية. وقد اعتبره النقـــاد أسرع الفنانين والكتّاب استجابة لكل هذه الدعوات[٢٥٠].

لقد حاول "توفيق الحكيم" تجنيد الرمز إلى الفرعونية من أجـــل خدمـــة أفكاره حول الثورة المصرية، البعث والاتحاد. وكما قال كامل الزهـــيري "لقد استوعب توفيق الحكيم ماضي مصر وتصوّر مستقبلها، فكتب عـــودة الروح وتحدّث - بعين الخيال - عن عاصفة مباركة قبل أن يتزلزل النظام القديم في مصر، وهذه النبوءة بالمستقبل، وهذا الاستيعاب للمـــاضي همـــا اللذان يميّزان الفنان حين يكتب في السياسة عن المفكر. فالفنان هو الجســـو بين الماضي والحاضر"[٢٥١].

يظل الرمز في الرواية هو الوسيلة التي أوصلت النقاد إلى فكرة العمق أو طروحات الكاتب الفكرية والسياسية، وإلا فإن الإعتراض على الرمـــز ،وعدم الاعتراف به - كما فعل بعض النقاد المشار إليهم ســـابقاً- يُبقـــي الرواية ،على سطحيتها، مجرد وقائع حدثت لأســـرة ريفيـــة تســـكن فـــي القاهرة، بحيث لا تفرقها عن أية رواية عادية، ولكن "عبد المحسن طه بدر" لا يعتبر "توفيق الحكيم"ساذجاً إلى هذا الحدّ، فهو أراد لروايته دلالة أعمـــق وبناءً اكثر تماسكاً، فجعل من حياة هذه الأسرة محاولة لتفسير حياة شـــعب بأسره حاضراً وحضارةً[٢٥٢]. لذلك هذا الأمر يعني أن النص ملتزم بأفكاره، بطروحاته وبمضامينه. فالإلتزام في الأدب يرتبط بما سبق ذكره مـــن أن هنالك علاقة بين الكاتب وبين ما يكتبه. ودعاة الالتزام يرون أن الحيدة في

---

[٢٥٠] أنظر: رجاء النقاش، الهلال، عدد ٢، ١٩٦٨، ص ١٧٣.
[٢٥١] كامل الزهيري، توفيق الحكيم والسياسة، الهلال، عدد ٢، ١٩٦٨، ص ١٨٥.
[٢٥٢] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٨١.

الفن هي أمر مستحيل، لأن ذاتية الكاتب تتجلى في الإدراك نفسه[253]، بحيث قيل يجب على الكاتب أن يكون ملتزماً "فالتزام الأديب أو الفنان شيء حر ينبع من أعماق نفسه، لذا يجب أن يكون الالتزام جزءاً من كيان الأديب أو الفنان، ويجب أن يلتزم وهو لا يشعر انه يلتزم، وإذا شعر الأديب أن الالتزام هو شيء طبيعي، أنه جزء من طبيعته وتفكيره وعقيدته، فإن ما يُنتِجه مع الالتزام هو الفن الحقيقي" [254].

"فعلى الرغم من أن الواقعية تلاحظ الواقع ملاحظة شاملة، وتعبر عن زواياه، فإنها لا تهمل جانب الخيال والخلق، وعلى الرغم من أنها تستلهم مادتها من الواقع الشعبي، فإنها لا تهمل استلهام القضايا ذات الطابع الميتافيزيقي، أو ذات الطابع التاريخي، أو ذات الطابع الجمالي، وعلى الرغم – كذلك – من أنها تؤثِر الحركة الإبداعية من خلال الفن الموضوعي، إلا أنها – كذلك أيضا – لا تهمل الإبداع من خلال الأدب الذاتي"[255].

إن الطروحات الفكرية التي التزمت بها هذه الرواية، والتي لفّعها الرمز، كانت بالأصل سياسية واجتماعية – كما أشار إليها النقاد- لأنها "تصور كفاح الشعب المصري في سبيل الحرية"[256]، لذا فان الثّنائية التي تقوم عليها رموز الرواية، تجعل منها نصّاً ملتزماً سياسياً، أو نصاً مسيَّساً، أو على أقل تقدير، فيه خصائص كثيرة من "أدب المواقف"، حيث يرى الحكيم نفسه ذا مسؤولية إزاء مجتمعه، فألزم نفسه على اتخاذ مواقف من

---

[253] أنظر: محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت، ص ١٥٤.

[254] أنظر: توفيق الحكيم، فن الأدب، ص ٣١١.

[255] محمد احمد العزب، عن اللغة والادب والنقد، رؤية تاريخية... ورؤية فنية، القاهرة: دار المعارف،ط١، ١٩٨٠ ، ص ٣١٤.

[256] عز الدين الأمين، مسائل في النقد، القاهرة: مكتبة وهبة، ١٩٦٤، ص ١٠١.

قضايا اجتماعية وسياسية معينة في ظروف محددة[٢٥٧]. وقد شهد الثلث الأول من القرن العشرين نشاطاً روائياً في مصر، وذلك في ظل الظروف الاجتماعية السائدة، وخاصة نشوء الطبقة الوسطى، واتساع رقعة المثقفين في ظل الظروف السياسية في العالم العربي عامة، والمصري خاصة في التحرر الوطني والتخلص من الاستعمار، وهكذا تحولت الرواية إلى أداة فنية،حتى أصبحت طاقة سياسية واجتماعية هامة تعتني بمصير الفرد، تاريخه، ووضعه في المجتمع، وتعبر عن آمال الأمة، روحها، طموحاتها، وقضاياها[٢٥٨].ولعل ما صرح به "توفيق الحكيم" نفسه عن كتاباته بوجه عام ومدى التزامها، وعن "عودة الروح" بوجه خاص، يلخّص مفهومه عن هذا الموضوع، إذ يقول "إن عملي في أكثر كتبي هو من صميم الأدب الملتزم، ولست أدري أهذا راجع إلى رواسب ماضينا وتاريخنا القديم، أم إلى طبيعتي الخاصة؟... إنما الذي أعرفه هو منذ أن أمسكت بالقلم ما حاولت قط أن أُنشئَ لنفسي أسلوبا جميلاً [...] ولكني أردت أن أتخذ من الأسلوب خادماً لأهداف أخرى، غير مجرد الإمتاع!... هذه الأهداف، كما ظهرت واضحة للناس، كانت قومية، وشعبية، وإصلاحية في "عودة الروح"، وفي "عصفور من الشرق"، وفي "يوميات نائب في الأرياف"[٢٥٩].

---

[٢٥٧] في هذا المجال يحذّر بعضهم من أن يتحول "الإلتزام" إلى "إلزام"، وبالرغم من هذا كله يصبح من غير المجدي أن أعظم خطر يواجه أدب الالتزام هو أن يتحول إلى أدب من اجل الإلتزام. (عن أدب الالتزام وأدب المواقف) راجع:

و.Ô. è ,نÔ ۂ آن نàé?, âهي ۂàé ۂéمهïi, ى-ڤéل: نهàِ نمّ,
١٩٧٩, آ ٥٩ وما بعد.

-ماكس أديريث، أدب الالتزام، ص ١٠٩- ١٥٨.

-ماكس اديريث، الأدب الملتزم، مجلة أدب ونقد، العدد ٦، أغسطس ١٩٨٤، ص ١١٦-١٣١

[٢٥٨] عن الرواية السياسية ودورها راجع:

éà بهéِ â نàه, Ôهيéèé÷ن منهïi, âهي آ آ, éî, é هüىéي: لé
نهàِ ë , ١٩٨٩, آ ٢٣-١٧.

-احمد محمد عطيّة، الرواية السياسية، القاهرة: مكتبة مدبولي، د.ت، ص ٧- ١٣

[٢٥٩] توفيق الحكيم، فن الأدب، ص ٢١١-٢١٢.

هذا التصريح يبين توجّه "توفيق الحكيم" المتعمّد في إكساب أعماله الأدبية طابعاً قومياً، اجتماعياً وذاتياً، وهذا يُعتبر أحد انعكاسات المتغيرات الاجتماعية الثقافية والسياسية التي حدثت في مصر، في هذه الحقبة. ومن أجل ذلك سخّر الكاتب كل الأدوات الفنية والنواحي الأسلوبية لأن الواقع في شموله، هو مجموع العلاقات بين الذات والموضوع، ليس ماضياً فحسب، وإنما مستقبلاً أيضا. وليس أحداثاً فحسب، وإنما تجارب ذاتية وجماعية، أحلاماً ومخاوف، عواطف وخيالات[٢٦٠].لذلك كان للرمز دوره الحقيقي في نقل هذه الرواية من ظاهرها الساذج ، إلى باطن مشحون بقضايا أكثر رسوخاً في وعي العصر الذي كُتبت فيه، وذلك بانتقاء معلومات تحرّض على مضمون معين. فمع التزام هذه المعلومات بالرؤية الواقعية، إلا أنها تؤدّي أخيرًا إلى طرح المضمون النهائي الأعمق من خلال الرمز،وليس من خلال البنية السطحية لواقعية الأحداث[٢٦١].كما وأن اللغة قد أدت دوراً مهماًفي هذا الباب، كجزء من النواحي الأسلوبية التي ساهمت في تشكيل المضمون وفكرة العمق في الرواية.

(٣) اللغة:

إن التحليل الأسلوبي للنص الأدبي يشمل بداخله بحث لغة هذا النص، والدلالات اللغوية الكامنة في الألفاظ والكلمات، لأن دراسة اللغة لا تتّصل بالأدب لذاته ،إلا مَن حيث هي كساء الأدب ،وبمقدار حاجة النص الأدبي بظروفه إلى هذا الكساء، حتى تصبح هذه اللغة جزءاً من نكهة الحياة التي يعبر عنها النص الأدبي[٢٦٢].لغة النص الأدبي لها التأثير المباشر والأول على المتلقي، وهي الرداء الخارجي للرواية، وتحتل المكان الأول في تعدادنا للعناصر الأسلوبية الجمالية، إنطلاقاً من أن اللغة هي صميم العمل

---

[٢٦٠] أنظر: أرنست فيشر، ضرورة الفن، ص ١٣٧-١٣٨.
[٢٦١] أنظر: محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص ٤٧.
[٢٦٢] أنظر: محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، ص ٣٨-٣٩.

الفني، والأدب بحد ذاته هو فن اللغة، ولا يمكن سبر أغواره ولا محاولة فهم معانيه ومضامينه، دون فحص مادته الأولى والمباشرة ،ألا وهي اللغة[٢٦٣]. فاللغة وسيلة لا غاية، هي وسيلة تعبير، وسيلة تخاطب، وسيلة توصيل ونقل لأفكار ومعانٍ، وسيلة تفاهم بين المصرّح (الكاتب)، وبين المتلقي (القارئ). وعندما يُطرق موضوع لغة النص الأدبي ومستويات هذه اللغة، يقسم النص إلى قسمين، السرد والحوار، حيث يقوم كل عمل روائي على أصوات كامنة فيه. ففي السرد يُسمع صوت غير مباشر لراوٍ مُطّلع، عارف أو مشاهد للحدث المحكي، أو يُسمع صوت مباشر أو غير مباشر لأحد أبطال الرواية. أما الحوار، فمن خلاله نسمع أصواتا مباشرة لشخصيات الرواية، تُستخدم هذه الأصوات في الروايات، عادة، كأدوات لتفعيل أحداث الرواية، أو كوسائل للكشف عن طابع الشخصيات، مكنوناتها الشعورية، أسلوبها في التخاطب، وعلاقاتها مع غيرها من الشخصيات[٢٦٤].

"إيان واط" يرى أن وظيفة اللغة في الرواية هي وظيفة مرجعية أكثر بكثير مما في الأجناس الأدبية الأخرى، لأن هذا الجنس الأدبي يعمل من خلال العرض الشامل أكثر مما يعمل من خلال التكثيف المنمّق[٢٦٥]. من هنا فإن اللغة المتاحة أمام الكاتب، والوسائل التي يتعامل معها – حسب تيري إيجلتون– هي معطيات مشبعة بأنماط أيديولوجية من الإدراك مُصنفة سلفاً لتفسير الواقع[٢٦٦].

إن معظم دارسي رواية "عودة الروح"، الذين اهتموا بمستويات اللغة

---

[٢٦٣] أنظر:ساسون سوميخ، لغة القصة في أدب يوسف إدريس، عكا: مكتبة ومطبعة السروجي، ١٩٨٤،ص٦-٧

[٢٦٤] ن.م، ص ٣٨ وما بعد.

[٢٦٥] أنظر: إيان واط، نشوء الرواية، ترجمة ثائر ديب، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٧، ص ٢٩. حيث يعتبر "إيان واط" أن هذه الحقيقة قد تفسّر كون كثير من الروائيين العظماء أمثال :(بلزاك)، (دستويفسكي)، و (ريتشاردسون) يكتبون بشكل فج، وبعامية صرفة أحيانا.

[٢٦٦] أنظر: تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، فصول، ص ٢٩.

التي تميّزت بها الرواية كجزء من دراساتهم، أشاروا إلى مستويين أساسيين: *مستوى اللغة العامية* ،والتي اقتصرت على المقاطع الحوارية، وتسرّبت منها ألفاظ أحيانا إلى السرد. *ومستوى اللغة الفصحى* التي اختص بها السرد. هنالك من عاب على "توفيق الحكيم" استعمال اللغة العامية، حتى في المقاطع الحوارية، وطالب بتضييق مساحة العامية وحصرها بأجزاء من الحوار، وليس في كلّه[٢٦٧]، وقد هوجم "الحكيم" ،على هذا الأساس، هجوماً عنيفاً، مما اضطره إلى سحب
روايته من السوق.

ومن النقاد من اعتبر أن استعمال اللغة العامية في الرواية يهدف إلى تحقيق أغراض المؤلف، لأنها أقدر من الفصحى على ذلك، وللسبب نفسه لم يتردّد "توفيق الحكيم" من استعمال العامية في السرد أيضا ،حين تفرض الضرورة استخدامها[٢٦٨]، وذلك انطلاقا من الرؤية الواقعية السائدة عند الأدباء والنقاد ، بأن اللغة الشعبية أو العامية هي ألصق من الفصحى بواقع الشخصيات ،وأقدر على التعبير عن طبيعتهم وصورتهم الحقيقية. "محمد علي حماد" رأى "بعودة الروح" قصة مصرية عريقة بمصريتها، كتبها

---

[٢٦٧] أنظر: عبد القادر المازني، عودة الروح، البلاغ اليومي، ٢٥ يونيو ١٩٣٣، المقال ورد في كتاب أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٩٥ وما بعد.
وقد رأى "المازني" أنه لا بأس من استعمال اللغة العامية أحيانا، لأنها في مواقع معينة تكون أملح وأظرف تعبيراً من الفصحى، ولكن إذا احتلت الحوار كله فاستغرقت ثلاثة أرباع الرواية، فلمن يكتب الكاتب يا ترى؟ وعامية القاهرة غير عامية لصعيد..!!!.
[٢٦٨] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٩٣.
في مراجعته النقدية لكتاب (ألوان من القصة المصرية) رأى "عبد القادر القط" أن معظم الكتاب استخدموا الفصحى في السرد، وإن كان بعضهم قد بث في ثنايا السرد بعض الألفاظ العامية ،التي يرى أنها أكثر إيحاء ودلالة على الموقف الذي يصوره من اللفظة العربية، أو التي لا يجد لها نظيراً في هذه اللغة .وهو يرى أن العبرة بفنية الأداء وحسن استخدام العامية في السرد بما يكشف عن مفتاح الشخصية الروائية. (للتوسع) أنظر: عبد القادر القط، قضايا ومواقف، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ١٦١ وما بعد.

"توفيق الحكيم" عن الأشخاص الذين نراهم كل يوم، ونسمع بهم مع مطلع كل شمس، فقدّمهم الكاتب في صورهم الحقيقية التي نعرفها ونحسّها، ولا نكاد ننكرها، ونرى فيهم الصورة الصادقة التي نتخيّلها، فهم ليسوا إلا أشخاصا من صميم المجتمع المصري، محبّبين إلينا، مقربين منا، لا نجهلهم، وليسوا غرباء عنا[٢٦٩]، فحوارهم العامي الذي بسط جناحيه على غالبية أجزاء الرواية، طبع الرواية بطابع المصرية بأبطالها، بموضوعاتها، وبما فيها من عادات، طباع، وخلق مصرية صميمة[٢٧٠]، مما جعل بعض النقاد أمثال "جمال الدين الشيال" يرى في هذه العامية قوة للرواية، لم تكن لتفوز بها لو أنها كُتبت بالعربية الفصحى، لأنها أكثر تناسباً لشخصيات الرواية[٢٧١].

وقد لخص "غالي شكري" ذلك الصراع بين مستويات اللغة في الرواية، فمع تأكيده لأهمية اللغة العامية في إضفاء أجواء واقعية، بيّن أن هنالك تعارضاً حاداً بين العامية المصرية في واقعيتها المألوفة، وبين السرد الفصيح الكلاسيكي الرخامي. ويضيف "غالي شكري" ليس معنى ذلك أنه كان مطلوباً من "الحكيم" أن يكتب السرد بلغة الحوار، فللسرد نوعيته الخاصة واستقلاله الخاص، وبما أن "عودة الروح" هي ابنة الطبقة الوسطى، ابنة الثورة المصرية، ابنة "محسن" "سنية" "زنوبة" و "مبروك"، فإن السرد الذي يناسبها هو السرد الواقعي في استلهام الحياة اليومية، والبعد في نفس الوقت عن حرفية اللغة الشعبية[٢٧٢]. هذا الموقف نجده معارضاً لموقف "المازني" المتشدد، ففي حين نجد "المازني" يرفض العامية حتى في المقاطع الحوارية، إننا – على النقيض من ذلك– نرى موقف

[٢٦٩] أنظر: محمد علي حماد، عودة الروح بين العامية والفصحى، المقال في كتاب أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ١٥٥.
[٢٧٠] أنظر: محمد علي حماد، عودة الروح، المقال في الكتاب السابق، ص ١٦١.
[٢٧١] أنظر: جمال الدين الشيال، عودة الروح، المصدر السابق، ص ١٥٣.
[٢٧٢] أنظر: غالي شكري، ثورة المعتزل، ص ١٨٧-١٨٩.

"غالي شكري" أكثر ليبراليًا في استعمال اللغة بالمقاطع السردية، فهو يدعو أن يكون السرد بعيداً عن الفصحى الكلاسيكية، وان يقترب بمستواه من واقعية الرواية فيظهر أكثر بسيطاً، وبذلك تضيق الفجوة بين لغتي السرد والحوار.

في بحث اتسم بالنضوج عن لغة "عودة الروح" يميِّز فيه "بطرس الحلاق" بين نوعين من اللغة التي وردت في المقاطع الحوارية، النوع الأول يسميه *لغة الحوار*"، والنوع الثاني يسميه *لغة الكلام*". فعندما نتحدث عن لغة الحوار نحن نتحدث عن لغة تشغل ثلث مساحة النص، دون السرد، الوصف ،والتعليق. بها يتحدث أفراد "الشعب"، الناس في المقهى، الفلاحون في العزبة، مع التمييز بين "لغة الحوار" وبين "لغة الكلام". فالحوار الذي يأتي بغير لغة الكلام لا يتصف إلا بإحدى صفات ثلاث: إما أنه حديث فكري ينضح بكثير من الانفعالية شأن حوار الأثري الفرنسي ومهندس الرّي الإنجليزي (الرواية ج٢، ص٥٣- ٦٤)، أو حوار قصصي شأن حديث "الدكتور حلمي" عن الحملات التي شارك فيها في السودان مع الجيش الإنجليزي (الرواية ج١، ص ٢٥٩- ٢٧٤)، أو مناجاة داخلية تساؤلية، شأن الأحاديث كافة التي تدور في ذهن شخصية ما، ولا يعبر عنها إلا الراوي (الرواية، ج٢، ص ١٥-١٧؛ ص ٣١-٣٣). في هذه الحالات الثلاث نجد أن اللغة المستعملة في الحوار هي اللغة الفصحى[٢٧٣]، لأن هذا النوع من الحوار يستعمله الراوي على لسان الشخصية، وغالباً ما يكون فحواه صادراً عن ذهنية الراوي ، وهو تعبير عن مضامين جادّة يقف المؤلف من ورائها عن طريق الراوي، واللغة الفصحى أقدر من العامية على استيعاب المضامين الجادة، لأن "المقياس العام الذي ارتضاه

---

[٢٧٣] أنظر: بطرس الحلاق، "الذهنية".. علاقة لغوية، دراسة في "عودة الروح" لتوفيق الحكيم، فصول، ص١٦٧.

نقاد الموقف الواقعي هو ملاءمة اللغة للموضوع. فاللغة الفصحى إذا صلحت في التعبير عن المعاني الفلسفية أو الفكرية ،فإنها قد لا تبدو طبيعية مع الموضوعات التي تعالج قضايا الشرائح الدنيا للمجتمع . وهذا في جوهره يُرَدّ إلى تصوّرهم لطبيعة العمل الفني القائم على الوحدة بين الصياغة والمضمون, أو الشكل والمحتوى. وإلى هذه الوحدة يمكن تفسير الأسس الفنية التي يستند إليها هؤلاء النقاد في موقفهم من لغة الحوار في الرواية"[٢٧٤]

أما "لغة الكلام" فهي المقاطع الحوارية التي لا تعتبر فكرية، ولا قصصية، ولا تساؤلية، وهي مكتوبة باللغة العامية الشعبية، وقد ظهرت بثلاثة مظاهر: ***المظهر الأول*** وهو ينقل إلى القارئ معلومات، إلا أن اغلب هذه المعلومات غير ضروري أو غير مهم بوصفه خبراً، لأن هذا النوع من المعلومات يصل إلينا غالباً عن طريق الراوي، وقليلا جداً ما يصل إلينا عن طريق الشخصيات. فإذا ظهر بعض من نفس الخبر تلميحا في معرض لغة الكلام، فغالبا ما يأتي جوهره في لغة الراوي[٢٧٥]. ***المظهر الثاني*** من لغة الكلام هو ما ينقل إلينا صورة عن الناطق بها، إذ تُظهر عواطفه، مواقفه، وساوسه، أحلامه، مخاوفه، وكل ما يجيش في نفسه، أو تفضح موقفه الأجتماعي وثقافته[٢٧٦]. حيث يعتبره "أحمد إبراهيم الهواري"

---

[٢٧٤] أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص ٢٧٤.

[٢٧٥] أنظر: بطرس الحلاق، فصول، ص ١٦٧.الأمثلة حول هذا المظهر من مظاهر لغة الكلام كثيرة، فعلى سبيل المثال قصة "سليم" مع السيدة الشامية، إذ لمحت إليها "زنوبة" في حديثها مع "محسن" (انظر: الرواية، ج١ص٢٤)، غير أن المقطع لم يرد واضح المعالم كاملا، إلا من خلال سرد الراوي، وإن أتى هذا السرد بشكل مسرحي (انظر: الرواية، ج١، ص ٣٣-٣٢).

[٢٧٦] أنظر: بطرس الحلاق، فصول، ص ١٦٧.

"زنوبة" على سبيل المثال عندما تُكثر من استعمال عبارات من نوع (والست الطاهرة... والنبي...) تفضح موقفاً شخصياً، "وسنية" عندما تُكثر من استعمال عبارات من نوع (بنسوار) و(نيتني) تدل كذلك على موقع شخصي لهذه الشخصية.

تعبيراً كاشفاً عن بعد من أبعاد الشخصية في حركتها، وفي مواقفها الحيــة، به نتعرّف على أخلاقها، مزاجها وبيئتها من خــلال مجمــوع الألفــاظ أو اللهجات التي تنبئ عن موطنها وموقعها[٢٧٧]. *المظهر الثالث* بالإضافة إلــى نقل خبر أو فضح موقف ،فإن لغة الكلام تقيم أطرافا من الحديث يتجاذبــها الناس وتحافظ عليها، فهي أداة تماس بين الشــخصيات، ووســيلة لإقامــة علاقات بينها. فالوظيفة الأساسية التي تسيطر على الحوار هــي الوظيفــة التماسية، والدور الذي تضطلع به "لغة الكلام" إنما هو إقامة علاقات بيــن مختلف الشخصيات، علاقات هي هدف في حدّ ذاتها، المهم هو التواصــل الدائم بينها، التواصل لمجرد التواصل[٢٧٨]، وقد تحــدث (*R. Jakobson*) في مقاله عن وظائف الكلام فحدّد هذه الوظائف بمايلي: *الوظيفة الإحاليــة*، وهي التي تنقل معلومات أو تحيل إلى موضــوع أو غــرض. *والوظيفــة الانفعالية*،وهي التي تكشف عــن موقــع القــائل مــن قولــه. *والوظيفــة التماسية*،وهي التي تهدف إلى المحافظة على التواصــل والتّمــاس بيــن المتخاطبين .(*Jakobson*) يرى أن الوظيفة التماسية أو المتواصلة ،هــي الوظيفة الأساسية من وظائف لغة الكلام[٢٧٩]. من هنــا ينشــأ دور اللغــة التواصلية الذي يفسّر تلك العلاقات الوطيدة التي تميّز بها أفراد "الشــعب" في الرواية، والتي حرص "توفيق الحكيم" على إبرازها، فمظاهر حياة هـذه الأسرة التي تقومَ على "الاتحاد" في كل شيء ،والتناغم الاجتماعي بينــها،

---

[٢٧٧] أنظر: أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مــص، ص ٢٧٨.

وهو يورد رأي "محمد مندور" حول هذا الموضوع الذي يرى أن الواقعيــة الحقيقيــة العميقة ،هي تلك التي تستنطق لسان الحال لا لسان المقال، فالكاتب الواقعي العميــق هــو الذي يجري على لسان شخصياته ما يمكن أن ينطق به لسان حالها. (للتوسع) أنظــر: - أحمد إبراهيم الهواري، ص ٢٧٥.

[٢٧٨] أنظر: بطرس الحلاق، فصول، ص١٦٧-١٦٨.

[٢٧٩] أنظر: (رأي *Jakobson* بالفرنسية)، مقتبس من مقال بطرس الحلاق، فصــول، ص ١٦٧.

والذي هو بعد فكري، وجزء من أجزاء المضمون، يتآلف مــــع الوســائل التعبيريّة التي تساهم مساهمة كبيرة في تشكيل هذا المضمون والقيام علـــى خدمته. من هذه الوسائل استعمال أسلوب الحوار الذي يتصــــف بالتمــاس والتواصل بين هذه الشخصيات، أليسَ الحوار اليومي عند الشعب المتمثــل "بالشعب" في الرواية، لا سيّما في العقلية العربية التي تقضي أهمية كــبرى على هذه العلاقات الاجتماعية، هو حوار تسيطر عليه مســحة التواصــل. وهذا يدل – أولا

وأخيراً– على التطابق بين الحوار الشعبي في الواقع، والحوار الـــوارد في النص. وهو أمر من شأنه أن يضفي صفة الواقعية في الحوار[٢٨٠].

إن اعتماد الكاتب على الحوار باعتباره الوسيلة الرئيسية للتعبير، وعدم استغلال الوسائل التعبيرية الأخرى استغلالا كافيا، اضطره على التدخل في تفسير طابع الشخصية وتاريخها بصورة تقريرية[٢٨١]. فـالتقرير (*Telling*) هو نقيض لما يسمى بـــالتصوير (*Showing*)، وهــو يعنـــي أن نعطـــي للمضمون صورة مباشرة أو صريحة بواسطة الإخبار. من هنا تتبع أهميــة اللغة ودورها البالغ على حساب الحدث لأنها تحمل وظيفة إخبارية ليـــس إلا[٢٨٢]. من هنا فإن "بطرس الحلاق" في بحثه يميّز بين مستويين في اللغــة الفصحى في الرواية: *المستوى الأول،* هو إبلاغي أو إخبـــاري، ووظيفتــه الوحيدة إبلاغ القارئ معنى معين، وهو أسلوب موضوعي في لغة ســردية شفّافة ترصد الحركة من الخارج ،ولا تفسّرها إلا قليـــلا. أمـــا *المســتوى*

---

[٢٨٠] أنظر: بطرس الحلاق، فصول، ص ١٦٨.

[٢٨١] أنظر: عيد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٩٣.

[٢٨٢] عن التقرير (*Telling*)، وعن التصوير (*Showing*) راجع ما يلي:

Percy Lubbock, <u>The Craft of Fiction</u>, New York, 1962, pp.59-76.

–

--W.C.Booth, The Rhetoric of Fiction, 1961, pp. 20-30; 211-240.

-éّ ڤاّ, آىيéآ آمçé نٌ ôَ ـ, ٍ آ ٧٨-٧٧.

الثاني، فاللغة فيه ترصد الحركة من الداخل، وهي تصوّر ما يجول داخل الشخصيات.

إن الاختلاف بين المستويين هو اختلاف في أسلوبين تعبيريين، وموقفين متمايزين يقفهما الراوي، موقف موضوعي وآخر ذاتي، والمقصود هنا بالذاتية ليس ذاتية الأشخاص أي رؤيتهم من الداخل، بل ذاتية الراوي نفسه. هذان المستويان اللذان يبدوان مندمجين في مستوى اللغة الفصحى في الرواية هما في الحقيقة متمايزان، ولا يوحّد بينهما سوى كونهما خاضعين للإعراب، فاللغة التي تغلب عليها الموضوعية يسميها "بطرس الحلاق" "لغة القراءة" لأن مهمتها الأساسية أن تصل إلى القارئ، لتؤدّي مضموناً معيناً. أما اللغة التي تغلب عليها "الذاتية" يسميها "لغة الكتابة" لأن الأساس فيها هو الكاتب ، وما يريد أن

يكتبه[283]. أما "لغة القراءة" ،فهي تلك اللغة المتميّزة عن لغة الحوار المباشر "لغة الكلام" آنفة الذكر، والمتميّزة عن اللغة المتأنقة، لغة الإنشاء الأدبي "لغة الكتابة"، فهي تلك اللغة الواردة على لسان الراوي سرداً، دون تعليق، إذ أنها كُتبت بالفصحى، وهي تؤكّد المضمون لا التواصل .ولا شكّ أنها تستغرق القسم الأكبر من النص[284]. وأما "لغة الكتابة" فإنها تقتصر

---

[283] .أنظر: بطرس الحلاق، فصول، ص ١٦٤ وما بعد.
يعطي "بطرس الحلاق" أمثلة سردية كثيرة من الرواية كشواهد تهدف إلى إظهار التمايز بين المستويين اللغويين اللذين تحدث عنهما. على سبيل المثال: *"مرّ الوقت وأنّ للعصر وزنوبة غارقة في أحلامها لا ترى إلا الولد الأشقر بجانب البنت السوداء... وأنّ الفرح نازل عليهما، وأن أحدهما في طريق سفر، وأن، وأن... إلى آخر ما في عالم الغيب والرموز" (الرواية، ج١ص١١).*
ففي الفقرة السابقة، باستثناء الجملتين الأولبين، الرؤية داخلية، تعبر عما يجول في الخاطر ولم تفصح به الكلمات، ولا تدلّ إلا على ذاتية الشخصية "زنوبة". وفي مقطع آخر *"مبسوطين كدا! لفظت هذه العبارة بلهجة سائجة صادقة بل عميقة... يدرك المتمعن فيها سرورا داخليا بهذه العيشة المشتركة"* (الرواية، ج١ص١٠). هذا الوصف السردي يدل على ذاتية الراوي نفسه، فهو الذي يضفي على هذه الجماعة سروراً بالحياة المشتركة، إنه موقف ذاتي. (للتوسع) أنظر: بطرس الحلاق، ن.م، ص١٦٤-١٦٥.
[284] .أنظر: ن.م، ص ١٧١.حيث يدخل في هذه اللغة نقل الحركة، على سبيل المثال:

على الوصف دون الحدث، فلا تدخل مباشرة في سرد الحركات ولا الأحداث،لأنها تختصّ بالوصف الذي لا يشكّل في بنية الرواية حدثاً يطوّر بقية الأحداث أو يضيف إليها جديداً. هذا الوصف يأتي أقرب ما يكون إلى اقتحام الراوي للنص، وهذا الاقتحام بادٍ شكلاً ومضموناً[٢٨٥].

من هنا يمكن أن نوجز أن اهتمام النقاد بمستويات اللغة في رواية عودة الروح ارتبط بقضايا فكرية، ومضامين الرواية. فاللغة الشعبية "لغة الكلام" لها وظيفة التماس والتواصل بين أفراد "الشعب" وهي قضية مضمونية صرفة. اما اللغة الحوارية، والتي هي ليست من لغة الكلام، والتي تسمى "لغة الحوار"، فهي تنحصر في المقاطع الحوارية الفكرية أو التساؤلية أو القصصية،وهي لغة فصيحة لأنها أقدر من العامية على استيعاب المضامين الجادة.

أما لغة السرد فهي بالأساس لغة فصحى، سوى ألفاظ عامية متناثرة عندما تقتضي الضرورة ذلك، وحينما تكون اكثر ايحاءً ودلالة من الفصحى. ويمكن تقسيم لغة السرد إلى مستويين: المستوى الأوّل، لغة القراءة، والتي تُبرز موقف الراوي الذاتي من خلال وصف داخلي للشخصية. المستوى الثاني، لغة الكتابة، والتي تقتصر على الوصف دون الحدث، وتتحدد وظيفتها بالانفعالية، ويقوم دورها على توجيه فهم القارئ في الاتجاه المطلوب.

"ابتسمت سنية متخاجلة، ونظرت إلى زنوبة والى محسن بجوارها نظرة سريعة غير واعية وقد احمر وجهها" (الرواية، ج١، ص ١٢٩) . هذه الفقرة تنقل إلى القارئ ما يراه مشاهد المسرح مباشرة بعينية، إنها الحركة التي تكوّن مع الحوار الذي سبقها المشهد. أنظر: بطرس الحلاق، فصول، ص ١٧١. كما ويدخل في هذه اللغة الوصف، وصف خارجي وأحيانا داخلي، منبسطاً وافياً (الرواية، ج١، ص ١٤١) أو جملاً سريعة في معرض نقل الحركة على شكل خاطرة أو تعليق يقحمه الراوي في النص دون أن يؤثر فيه مباشرة *"ولم يتم جملته، لأن سنية –على ضعفها وهي مغمضة العينين ورأسها على صدر أمها –أخذت ... !!!"*. (الرواية، ج٢، ص١٥٨).

[٢٨٥]. أنظر: بطرس الحلاق، فصول، ص ١٧٧ وما بعد.

من هنا فإن لغة الرواية بكافة مستوياتها مهما تمايزت وتشعّبت، فإنها – بالتالي- تقوم على خدمة مضامين الرواية وطروحاتها الفكرية، ومن خلالها تتجلى ذهنية "توفيق الحكيم" لا بشكل مجرد، بل بشكل عملي ومحسوس، فلم تعد الرواية مجرد مضمون فحسب، وإنما أصبحت عملاً فنياً متكاملاً، يتناغم فيه الشكل والمضمون، وتساهم فيه عناصر أسلوبية كثيرة كاللغة، والرمز وغيرها في توجيه الحدث، وبلورة الوصف والشخصيات نفسها نحو تشكيل مضامين الرواية، وبلوغ فكرة العمق فيها. أو بالعكس فإن مضمون الرواية وطرحها الفكري حددا شكلها وعناصرها الأسلوبية.

لقد توصّل نقاد الموقف الواقعي إلى نتيجة مفادها ،أن لغة الرواية وشكلها نابعان من طبيعة الموضوع، اعتقاداً منهم بأن مضمون العمل الفني أو الأدبي يحدد شكله وصياغته. فأكّدوا أيضا أن العمل الأدبي كيان متميّز يستحيل أن نفصل مضمونه عن شكله، وسلّموا أن العمل الأدبي هو كيان الروائي ،ينشد لغة جيدة، سليمة، موحية ،وفنية سواء في السرد أو الحوار[٢٨٦].

---

[٢٨٦] انظر: احمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية، ص ٢٩١.

الخلاصة

إعتمد هذا البحث رواية "عودة الروح" لبحث اهتمامات النقاد بها بشكل تفصيلي ومستفيض، وذلك على ضوء المحاور الأربعة التي ذُكرت سابقاً

(أ) الالتفات إلى البيئة : منذ البداية وجدنا أن النقاد تناولوا الرواية على أساس صلتها بالواقع الذي يجمع الزمان والمكان (*Chronotope*) ، وقد كان لأحداث ثورة ١٩١٩ نصيبٌ غير قليل من أحداث الرواية، و "توفيق الحكيم" اعترف بأكثر من مناسبة، أنّ أدَبه وليد عصره وابن بيئته، لذلك اعتبر النقاد أن "توفيق الحكيم" قد أقحم كل ما يتعلق بثورة ١٩١٩ وزعيمها "سعد زغلول" على أحداث روايته.

أشار النقاد إلى عدم التّماس (*Contact*) بين المقاطع الريفية في الرواية والمقاطع القاهرية، فالمقاطع الريفية تحولت إلى عرض لأفكار المؤلف التي بُنيت بأسلوب التصور الفكري، والذي فُرض على الأحداث العاجزة وحدها عن النطق بهذا التصور. من هنا التفت النقاد إلى دور الفلاح الذي يربطه "توفيق الحكيم" – بشكل قسري – بالحضارة الفرعونية، وهي حركة كانت سائدة إلى حدٍّ كبير في الوقت الذي كُتبت فيه الرواية.

إنّ عدم التوازن في مبنى الرواية يعزوه النقاد إلى حياة "توفيق الحكيم" التي يصطرع فيها الواقع والخيال، فكثيراً ما تُرجم هذا الصراع بهروب "الحكيم" من العالم الواقعي ولواذه بعالمه التجريدي.

على الرغم من فكرة العمق الحضاري لمصر، وتواصل الماضي والحاضر بالرواية، فقد رأى النقاد أن الرواية طُبعت بطابع المصرية، والحياة الواقعية النابضة بالحركة، فكثرت الصور الروائية التي تراءت فيها مصر عبر صفحات الرواية، وتنوعت وظيفة المكان من مشهد إلى آخر، من أجل تجسيد إحساس الشخصية في تفاعلها مع البيئة، كل ذلك في صور

روائية تتلاحق مواكبة تيار الزمن.

(ب) **الالتفات إلى ذات المؤلف :** لقد أجمع النقاد أن الرواية بأحداثها وشخوصها تمثل مقطعاً أو جانباً من حياة "توفيق الحكيم"، لأن "مُحسن" بطل الرواية هو "توفيق الحكيم"، فهنالك جوانب كثيرة من شخصية "الحكيم"، أحاسيسه، أحلامه، وأفكاره مُزجت مع شخصية "مُحسن" فأكسبتها أبعاداً لها صلة وثيقة بذاتية "الحكيم" في فترة من فترات حياته.

إتّفق النقاد أن إقحام الذات في "عودة الروح" تمتد إلى أعمال "توفيق الحكيم" الأخرى، "يوميات نائب في الأرياف"، "عصفور من الشرق"، "سجن العمر"، و "زهرة العمر". وهي تشكل معاً سلسلة من حلقاتٍ متصلة يستعرض فيها "الحكيم" مراحل حياته. على أنَّ هنالك تفاوتاً في انعكاس ذات "الحكيم" من روايةٍ إلى أخرى، وأحياناً في النص الواحد، وذلك تبعاً لعلاقة الكاتب بما يكتب، ومكانة ما يكتبه في نفسه. وقد ظهر هذا التفاوت في "عودة الروح" نفسها، ففي جزئها الأول ينقل "توفيق الحكيم" من حياته نقلاً حرفياً، أما الجزء الثاني، فقد أشار النقاد أنه قُدّم بعد عملية تقطير لتجربته الذاتية. على أن مقاطع كثيرة من الرواية يظهر فيها الكاتب وكأنه يُعمِل الذاكرة أكثر من إعماله الخيال (*Fiction*) . وهذا خير دليل على اتصالها الوثيق بحياته.

لقد انقسم النقاد في هذا الباب إلى قسمين، منهم من اعتقد أن "الحكيم" أقحم ذاته على النص بقصد، ومنهم من عالج الموضوع من منطلق عجز "الحكيم" عن الخروج من دائرة الذات التي سيطرت عليه في رواياته.

(ج) **الالتفات إلى الشخصيات الموظفة :** بالاعتماد على ما بيّنه النقاد، نفهم أن ثمة توظيفاً مقصوداً لبعض الشخصيات في هذه الرواية ، والتي رُسمت لتأدية وظيفة، أو لتبثّ فكرة، منها شخصيات رافقت الحدث برمّته، ومنها لا تكاد تبدو حتى تختفي.

لقد أجمع دارسو الرواية أن شخصيات "الحكيم" سرعان ما تتحول إلى "بوق" لأفكاره، فهو يُعلي من شأن الفكرة على حساب الواقع حتى كادت تبدو شخصياته رمزاً تتمحور وتتحرك في ذهنه، والكلمات التي يتعامل معها مثل "الوجود"، "الخليقة"، و "الإنسانية" تشي بظلالٍ تجريدية، وهي أقرب إلى التجريد الفلسفي منها إلى التخصيص الإنسان، مما ينسجم مع طبيعته وتكوينه.

لقد رأى النقاد أن استعمال لقب "الشعب" في الرواية كتعبير عن شخصيات الرواية بمثابة شحنة هائلة من المدلولات الوظيفية التي تحملها هذه الشخصيات تعبيراً عن خصائص الشعب المصري. وقد انقسم النقاد بخصوص هذا التوظيف إلى قسمين، ما بين مؤيد ومتحفظ.

تركز النقاد بشخصية "فوكيه" الأثري الفرنسي، فاعتبروها شخصية مجنّدة لتبثَّ طرح "الحكيم" الفكري الخاص به. وأيضاً هذه المرة تعددت الآراء والمواقف عند النقاد ما بين مؤيد ومتحفظ.

(د) الالتفات إلى الطروحات الفكرية : أجمع النقاد أن "توفيق الحكيم" كغيره من الروائيين في تلك الفترة يحسّ أنّه من أصحاب الرأي في القضايا الاجتماعية والسياسية، وأن طروحاتٍ فكرية كثيرة خاصة به طفت على سطح الرواية من القراءة الانطباعية الأولى.

لقد ارتبط بحث النقاد لمضمون الرواية ببحث الطرح الفكري فيها كجزء من بحث المضمون، حيث أفرزت دراساتهم أن الرواية تحمل مضامين ترتبط "بالاتحاد" كطرح فكري، خاصةً وأن مظاهر "الاتحاد" شملت جميع أحداث الرواية، وهيمنت عليها، ومن فرط إصرار "الحكيم" عليها فقد تعدّت هذه المظاهر من العلاقات البشرية إلى الكائنات الحية الأخرى. واستطاع النقاد ربط هذا الطرح بالحضارة الفرعونية من جهة، وبالثورة من جهةٍ أخرى، وكأن مصر وريثة عاطفة التضامن والاتحاد

على مر الأجيال.

فكرة "البعث" تمثلت بثورة ١٩١٩ ، التي اعتبرها النقاد مظهراً من مظاهر مستقبل الشعب، و"الحكيم" بذلك يوحّد بين الأزمنة (الماضي، الحاضر، والمستقبل).

إلتفت النقاد إلى طروحات فكرية أخرى مثل "حب الوطن" ، من خلال بطلة الرواية "سنية" التي استهوت القلوب في حبها. و "محاربة الطبقية"، من خلال تصرفات "أم محسن" مع الفلاحين. ومحاربة "ظواهر الشعوذة والتنجيم" ، من خلال تصرفات "زنوبة"، وطروحات أخرى تتعلق " بالمرأة" و "الدين" وغيرها.

وجدنا أن قسماً من النقاد قد اعتبر الرواية ملتزمة بقضايا سياسية واجتماعية، لأنها صورت كفاح الشعب المصري في سبيل الحرية، فقضية الالتزام (*Commitment*) هي مسألة أكدها "الحكيم" حينما اعتبر "عودة الروح"، "عصفور من الشرق"، و "يوميات نائب في الأرياف" روايات تحمل طروحات قومية، شعبية، وإصلاحية.

على ضوء هذا التوجه في النقد، والذي انتهجه النقاد في نقدهم ، يمكن الإشارة إلى أن طبيعة هذه الرواية قد ساهمت – من قريب أو بعيد – في تحديد هذا التوجه، فالمضمون الواقعي الاجتماعي قد فرض أسلوبا خاصاً في الرؤية، فكان الراوي العالم في كل شيء والمقتحِم للأحداث، ضرورة ملحة لتقديم الموضوعات الاجتماعية، وتصوير الواقع الخارجي مع إبداء الرأي فيها. من هنا نكاد لا نجد ناقداً واحداً قد تناول هذه الروايات بمعزلٍ عن الكاتب، طروحاته الفكرية، وواقعه المعيش السياسي والاجتماعي.

(هـ) **علاقة الشكل بالمضمون** : لقد أظهر النقاد صعوبةً في فصل الشكل عن المضمون، فتناولوا الروايات بشكل تكاملي، وأولوا أهمية للنواحي الشكلية من منطلق مساهمتها اللاّ محدودة في بلورة الفكرة

وصياغة المضمون، وهو الجانب الأهمّ حسب المنظور الواقعي في النقـــد والأدب. فالشكل وثيق الارتباط بالمضمون ويقوم على خدمته، والتطـــابق بينهما شرط أساسي وأوّلي عند النقاد الواقعيين. و "عودة الروح" هي واحدة من هذه الروايات التي اعتبرت تشكيلاً لعلاقة الخارج بـــالداخل، وعلاقـــة الداخل بالخارج. فأقام النقاد علاقة وثيقة بيـــن مضمـــون الروايـــة وبيـــن النواحي الشكلية والأسلوبية، فتعرضوا للرمز، اللغة، والمبنى ليس كوحداتٍ قائمة بذاتها وإنما كقضايا تذوب بالمضمون، تُبحث من أجله، وتقوم علـــى خدمته، فكانت هذه العناصر تسير في ركاب المضمون والفكـــرة كـــالظل يواكب صاحبه، لأن المذهب الواقعي بالتالي يوازن ويساوي بيـــن أهميـــة الشكل والمضمون، ويضعهما في كفتي ميزان، فـــلا المضمـــون يستـأثر بالاهتمام فيضوي الأسلوب، ولا الأسلوب يستأسد فيبتلع المضمون، كلاهما يؤدي رسالته فيدعم رديفه ويسنده، ليخرج العمل الأدبـــي قويـــاً متماســـكاً متيناً.

لقد آمن نقاد هذه الرواية أن تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبـــي لا يتعارض مع توكيد قيمة الصورة أو الصياغة الأدبية، بل قد يساعد على الكشف عن الكثير من الأسرار الصياغية. فالنقد الأدبي ليس دراسة لعمليـــة الصياغة في صورتها الجامدة فحسب، بل هو اســـتيعاب لكافـــة مقومـــات العمل الأدبي، وما يتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات. وبهذا يصبح الكشف عن المضمون الاجتماعيِ، ومتابعةً العملية الصياغية للعمل الأدبـــي مهمة واحدة متكاملة. من هنا فإِن العلاقة بين الصورة والمـــادة، أو بيـــن الصورة والمضمون لا تكون علاقةً متآزرة متّسقة إلاّ في الأعمال الأدبيـــة الناجحة. أما العمل الأدبي الفاشل، فهو العمل الذي يقـــوم بيـــن صياغتـــه ومضمونه تخلخل وتنافر وعدم اتّساق.[٢٨٧]

---

[٢٨٧] أنظر: أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص ٢٥٠ وما بعد.

من النتائج التي توصل إليها هذا البحث أن معظم النقاد في دراساتهم النقدية لعودة الروح لم يهملوا دراسة النواحي الأسلوبية والشكلية، واعتبروها في غاية الأهمية في تشكيل المضامين، لأن الخوض بموضوع صلة العمل الأدبي بالبنية الاجتماعية والواقع الذي نشأ به، لا يكفي وحده لتقديم صورة نقدية واضحة المعالم، لأن البحث في الوسائل الفنية والأسلوبية (مبنى العمل الأدبي، لغته، ورموزه) هو جزءٌ من نقل مضمون هذا العمل للمتلقي. فلا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون لأن وحدة العمل الروائي لا تقتصر على تصوير وقائع الرواية فحسب، بل إقناع المتلقي والتأثير فيه. لذا فالكاتب مُطالب بتصوير البيئة التي يحيا فيها أبطاله، مع التركيز على فهم نفوسهم وتبرير مواقفهم، وهو أمرٌ يحتاج إلى فنيةٍ وأسلوبيةٍ ما. من هنا فالنقاد الواقعيون عامةً يشترطون مشاكلة الواقع، أو الإيهام بالواقع، وذلك من خلال العناية بالموضوع، أسلوب المعالجة، تطور الحدث، واللغة على حدٍّ سواء.

ثبت المراجع

الكتب بالعربية

١. سمير أبو حمدان . **النص المرصود** . دراسات فى الرواية. بيروت: المؤسسة الجامعية، ١٩٩٠ .

٢. إسماعيل أدهم ، وناجى إبراهيم . **توفيق الحكيم** . القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٩٤٥ .

٣. أرمان أدولف. **ديانة مصر القديمة**. ترجمة عبد المنعم أبو بكر ومحمد أنور شكرى. القاهرة : مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى ، د. ت.

٤. أماكس ديريث . **أدب الالتزام** . تقديم وترجمة عبد الحميد شيحة . القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، د.ت.

٥. يوسف ميخائيل أسعد . **سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ .

٦. عزّ الدين إسماعيل . **التفسير النفسى للأدب** . الفجالة : مكتبة غريب ، ط٤ ، د.ت.

٧. آلن ، روجر . **الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية** . ترجمة حصة منيف . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٦ .

٨. عز الدين الأمين . **مسائل فى النقد** . القاهرة : مكتبة وهبة ، ١٩٦٤ .

٩. ثابت محمد بدارى . **الاتجاه الواقعى فى الشعر العربى الحديث فى مصر** . (دون مكان نشر ودار نشر) ، ١٩٧٩ .

١٠. عبد المحسن طه بدر . **الأديب والواقع** . القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٧١ .

١١. عبد المحسن طه بدر. **تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر**. القاهرة: دار المعارف،١٩٧٦.

١٢. محمود تيمور. **اتجاهات الأدب العربى فى السنين المائة الأخيرة**. القاهرة: مكتبة الآداب، د.ت.

١٣. محمود تيمور . **الأدب الهادف** . القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٩٥٩ .

١٤. سليم حسن . **مصر القديمة** . القاهرة : مطبعة دار الكتب ، ١٩٥٠ .

١٥. طه حسين . **خصام ونقد** . بيروت : دار العلم للملايين ، ط٢ ، ١٩٦٠ .

١٦. يحيى حقى . **فجر القصة المصرية** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .

١٧. توفيق الحكيم . **بجماليون** . القاهرة : مكتبة الآداب بالجماميز ، ١٩٦٤ .

١٨. توفيق الحكيم . **سجن العمر** . الحلمية الجديدة : مكتبة الآداب ، ١٩٦٤ .

١٩. توفيق الحكيم . **عصفور من الشرق** . الحلمية الجديدة : مكتبة الآداب ، ١٩٦٤ .

٢٠. توفيق الحكيم . **يوميات نائب فى الأرياف** . الحلمية الجديدة : مكتبة الاداب ، ١٩٦٤ .

٢١. توفيق الحكيم . **إيزيس** . القاهرة : مكتبة الاداب ، ١٩٥٥ .

٢٢. توفيق الحكيم . **التعادلية مع التعادلية فى الإسلام** . القاهرة : المطبعة النموذجية ، د. ت.

٢٣. توفيق الحكيم . **عودة الروح** . الحلمية الجديدة : مكتبة الآداب ، ج١ ؛ ج٢ ، ١٩٧٦ .

٢٤. توفيق الحكيم . **فن الأدب** . القاهرة : مكتبة الآداب ، د. ت.

٢٥. محمد على حماد . **"عودة الروح بين العامية والفصحى"** . فى كتاب ؛ الفكرة العربية فى عودة الروح . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣ .

٢٦. محمد على حماد **"عودة الروح"** . فى كتاب ؛ الفكرة العربية فى عودة الروح . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣ .

٢٧. محمد على حماد . "عودة الروح ، أشخاص القصة" . فى كتاب ؛ الفكرة العربية فى عودة الروح . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣ .
٢٨. عباس خضر . الواقعية فى الأدب . بغداد : دار الجمهورية ، ١٩٦٧ .
٢٩. على الراعى . دراسات فى الرواية المصرية . القاهرة : المؤسسة العامة للكتاب ، د. ت.
٣٠. رشاد رشدى . المدخل إلى النقد . شبرا : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٤ .
٣١. أحمد كمال زكى . النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ .
٣٢. فتحى سلامة. تطور الفكر الاجتماعى فى الرواية العربية. القاهرة: دار الفكر العربى،١٩٨٠.
٣٣. محمد سلام . دراسات فى القصة العربية الحديثة ، أصولها ، اتجاهاتها ، أعلامها . الأسكندرية : د. ت.
٣٤. نبيل سليمان . أسئلة الواقعية والالتزام . اللاذقية : دار الحوار للنشر ، ط١ ، ١٩٨٥ .
٣٥. أنجيل بطرس سمعان. دراسات فى الرواية العربية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٧.
٣٦. ساسون سوميخ . لغة القصة فى أدب يوسف إدريس. عكا: مكتبة ومطبعة السروجى،١٩٨٤.
٣٧. يوسف الشارونى . القصة والمجتمع . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٧ .
٣٨. غالى شكرى . معنى المأساة فى الرواية العربية ، رحلة العذاب . بيروت : دار الآفاق الجديدة ، ط٣ ، ١٩٨٠.
٣٩. غالى شكرى . الرواية العربية فى رحلة العذاب . القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٧١.
٤٠. غالى شكرى. ثورة الفكر فى أدبنا الحديث . القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٥.
٤١. غالى شكرى . ثورة المعتزل دراسة فى أدب توفيق الحكيم. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٦.
٤٢. على شلش . اتجاهات الأدب ومعاركه فى المجلات الأدبية فى مصر ١٩٣٩ - ١٩٥٢ . دراسات أدبية ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١ .
٤٣. جمال الدين الشيّال . "عودة الروح" . فى كتاب ؛ الفكرة العربية فى عودة الروح . القاهرة: دار المعارف ، ١٩٨٣ .
٤٤. توفيق الطويل . أسس الفلسفة . القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٩ .
٤٥. محمد حسن عبد الله . الواقعية فى الرواية العربية . القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧١ .
٤٦. فؤاد عزّام . نظريات فى الأدب . عكا : مطبعة دار القبس العربى ، ١٩٨٧ .
٤٧. محمد أحمد العزب . عن اللغة والأدب والنقد ، رؤية تاريخية .. ورؤية فنية . القاهرة : دار المعارف ، ط١ ، ١٩٨٠ .
٤٨. أحمد محمد عطيّة . الرواية السياسية . القاهرة : مكتبة مدبولى ، د. ت.
٤٩. مصطفى على عمر . العمل الأدبى بين الذاتية والموضوعية . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٩ .
٥٠. مصطفى علي عمر. القصة وتطورها فى الأدب المصرى الحديث. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢.
٥١. لويس عوض . الحرية ونقد الحرية . القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .
٥٢. يوسف نور عوض . نظرية النقد الأدبى الحديث . القاهرة : دار الأمين ، ١٩٩٤ .
٥٣. شكرى عياد . دائرة الإبداع، مقدمة فى أصول النقد . القاهرة : دار إلياس العصرية ، ١٩٨٧.
٥٤. يمنى العيد . تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى. بيروت : دار الفارابى، ١٩٩٠ .
٥٥. محمود غنايم . تيار الوعى فى الرواية العربية الحديثة دراسة أسلوبية . بيروت : دار الجيل

- القاهرة دار الهدى ، ١٩٩٢ .
٥٦. ماهر حسن فهمى . **السيرة تاريخ وفن** . القاهرة : مكتبة النهضة العربية ، ١٩٧٠ .
٥٧. عبد الحميد القط . **بناء الرواية فى الأدب المصرى الحديث** . القاهرة : دار المعارف ، د. ت.
٥٨. عبد القادر القط . **قضايا ومواقف** . القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٧٤.
٥٩. سيد قطب . **النقد الأدبى أصوله ومناهجه** . بيروت : ١٩٧٠ .
٦٠. ف كوزينوف . **الرواية ملحمة العصر الحديث** . ترجمة جميل نصيف التكريتى . بغداد : دار الشئون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، ١٩٨٦ .
٦١. إبراهيم عبد القادر المازنى . "عودة الروح" . فى كتاب ؛ **الفكرة العربية فى عودة الروح** . القاهرة دار المعارف ، ١٩٨٣ .
٦٢. محمد مندور . **الأدب ومذاهبه** . القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والتوزيع ، ١٩٧٩ .
٦٣. محمد مندور . **فى الميزان الجديد** . القاهرة ، ١٩٤٤ .
٦٤. فاطمة موسى . **فى الرواية العربية المعاصرة** . القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ .
٦٥. محمد غنيمى هلال. **قضايا معاصرة فى الأدب والنقد**. القاهرة : مطبعة نهضة مصر،د.ت.
٦٦. أحمد إبراهيم الهوارى . **الفكرة العربية فى عودة الروح** . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣.
٦٧. أحمد إبراهيم الهوارى . **نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر** . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣ .
٦٨. أحمد إبراهيم الهوارى . **البطل المعاصر فى الرواية العربية** . القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٩.
٦٩. أحمد هيكل . **الأدب القصصى والمسرحى فى مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية** . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣ .
٧٠. محمد حسين هيكل . **ثورة الأدب** . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٨ .
٧١. طه وادى . **صورة المرأة فى الرواية المعاصرة** . القاهرة : دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٠ .
٧٢. إيان واط . **نشوء الرواية**. ترجمة ثائر ديب . القاهرة : دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ١٩٩٧.
٧٣. وارين . أ ويلك . ر . **نظرية الأدب** . ترجمة محيى الدين صبحى . بيروت : المؤسسة العربية للنشر ١٩٨٧ .

المجلات (مقالات بالعربية) :

١. نبيلة إبراهيم . "القارئ فى النص ، نظرية التأثير والاتصال" . **فصول** ، الأسلوبية ، مجلد٥، عدد ٢ ، ١٩٨٤.
٢. ماكس أديريث . "الأدب الملتزم" **مجلة أدب ونقد** ، العدد ٦ ، أغسطس ، ١٩٨٤ .
٣. إتيرى يجلتون . "الماركسية والنقد الأدبى" . ترجمة جابر عصفور ، **فصول** ، الأدب والأيديولوجيا ، ج١ ، مجلد ٥ ، عدد ٣ ، أبريل/ مايو/ يونيو ، ١٩٨٥ .
٤. بطرس الحلاق . "الذهنية ، علاقة لغوية ، دراسة فى عودة الروح لتوفيق الحكيم" . **فصول** ، الأسلوبية ، العدد ١ ، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ، ١٩٨٤ .
٥. كامل زهيرى . "احتفالية ثقافية بمئوية توفيق الحكيم" . **مكتبة الأسرة** ، جريدة أسبوعية تصدرها هيئة الكتاب بمناسبة مهرجان القراءة للجميع ، عدد ٧ ، ١٨ يوليو ، ١٩٩٨ .
٦. كامل زهيرى . "توفيق الحكيم والسياسة" . **الهلال** ، عدد ٢ (عدد خاص) ، فبراير ، ١٩٦٨ .

٧. لطيفة الزيات . "من قصص الحكيم" . **الهلال** ، عدد ٢ (عدد خاص) ، فبراير ، ١٩٦٨ .
٨. سهير القلماوي . "الأسطورة فى أدب توفيق الحكيم" . **الهلال** ، عدد ٢ (عدد خاص) ، فبراير ، ١٩٦٨ .
٩. رجاء النقاش . "أدباء معاصرون" . **كتاب الهلال** ، العدد ٢٤١ ، فبراير ، ١٩٧١ .
١٠. رجاء النقاش . "مصر فى أدب توفيق الحكيم". **الهلال**، عدد ٢ (عدد خاص)، فبراير، ١٩٦٨.
١١. كريستوفر بطلر . "التفسير والتفكيك والأيديولوجيا" . ترجمة وتقديم نهاد صليحة ، **فصول** ، المجلد ٥ ، العدد ٣ ، أبريل/ مايو/ يونيو ، ١٩٨٥ .
١٢. أمينة رشيد . "علاقة الزمان بالمكان فى العمل الأدبى - زمكانية باختين" . **مجلة أدب ونقد**، ديسمبر ، ١٩٨٥ .
١٣. إبراهيم طه . "نظام التفجية وحوارية القراءة" . **الكرمل** ، أبحاث فى اللغة والأدب ، جامعة حيفا ، العدد ١٤ ، ١٩٩٣ .

المراجع بالإنجليزية :

1. Allen, Roger. **The Arabic Novel an Historical and Critical Introduction** London : University of Manchester, 1982.
2. Booth, W. C. **the Rhetoric of Fiction**. Chicago and London, 1961.
3. Edel, Leon. **the Modern Psychological novel**. New York Grosset and Dunlap, 1964.
4. Erlich, Victor . **russian formalism**. 4 th Edition. the hague ; Mouton, 1980.
5. Forster, E. M. **Aspects of The Novel** . England : Penguin Books, 1966.
6. holland, N. **5 Readers Reading**. New haven and London : Yale Press, 1975.
7. Kilpatrick, H. **The Modern Egyptian Novel** . A Study in Social Criticism Ithaca Press, London, 1974.
8. lubbock, Percy. **The Craft of Fiction**. New York, 1962.
9. Moussa M., Fatma. **The Arabic novel in Egypt 1914-197**. Cairo : Egyptian General Book Organization, 1973.
10. Muir, E. **the Structure of Novel**. London, 1963.
11. pascal, Roy . **Design and Truth in Autobiography** London : Routtedge and Paul, 1960.
12. Sakkut, Hamdi . **the Egyptian Novel And its Main Treds From 1913 To 1952**. Cairo : the American University in Cairo Press, 1971.
13. Tomashevsky, "Thematics", in Lemon and M. ries Ed., **Russian Formalist Criticism-Four Essays**. Lincoln and London Un. Of Nebraska Press, 1965, pp. 61-95.
14. Wallis, budge . **Egyptian religion** . New York : Bell publishing Company.
15. Weller, r. **Concept of Criticism**. New Haven and london : Yale University Press, 1976.

الفهرس

من قائمة الإصدارات الأدبية

رواية .. قصة

ليلة العشق والدم	إبراهيم عبد المجيد
حمدان طليقاً	أحمد عمر شاهين
تباريح الوقائع والجنون	إدوار الخراط
رقرقة الأحلام الملحية	إدوار الخراط
مخلوقات الأشواق الطائرة	إدوار الخراط
لا أحد يحبك	أماني فهمي
دنا فندلي (من دفاتر التدوين ٢)	جمال الغيطاني
مطربة الغروب	جمال الغيطاني
دموع إيزيس	حسني لبيب
أحزان رجل لا يعرف البكاء	خالد غازي
الحب والثأر	خالد عمر بن ققه
أيام الفزع في الجزائر	خالد عمر بن ققه
يومية هروب	خيري عبد الجواد
مسالك الأحبة	خيري عبد الجواد
العاشق والمعشوق	خيري عبد الجواد
حرب اطاليا	خيري عبد الجواد
حرب بلاد غنم	خيري عبد الجواد
حكايات الديب رماح	خيري عبد الجواد
الطريق والعاصفة	رأفت سليم
في لهيب الشمس	رأفت سليم
اركبوا دراجاتكم	رجب سعد السيد
أنا كنده	كيروجا ترجمة : رزق أحمد
سيرة عزبة الجسر	سعد الدين حسن
شجرة الخلد	سعد القرش
شهقة	سعيد بكر
أيام هند	سيد الوكيل
الممنوع من السفر	شوقي عبد الحميد
الدميرة	د.عبد الرحيم صديق
جسد في ظل	عبد النبي فرج
الفوز للزمالك والنصر للأهلي	عبد اللطيف زيدان
ليس هناك ما يبهج	عبده خال
لا أحـــــد	عبده خال
صعيدي صُح	د. عزة عزت
الشاعر والحرامي	عزت الحريري
في انتظار ما لا يتوقع	عصام الزهيري
إينارو	د. علي فهمي خشيم
تحولات الجحش الذهبي	لوكيوس ابوليوس ترجمة د.علي فهمي خشيم
سراديب	عفاف السيد
الزجاج المكسور	د . غبريال وهبه
ينابيع الحزن والمسرة	فتحي سلامة
يوميات عابر سبيل	فيصل سليم التلاوي
وتر مشدود	قاسم مسعد عليوة
خبرات أنثوية	قاسم مسعد عليوة
حب وظلال	كوثر عبد الدايم
ترانزيت	ليلى الشربيني
مشوار	ليلى الشربيني
الرجل	ليلى الشربيني
رجال عرفتهم	ليلى الشربيني
الحلم	ليلى الشربيني
النغم	ليلى الشربيني
الخرابة 2000	محمد الشرقاوي
كوميديا الإنسجام	محمد بركة
أشياء لا تموت	محمد صفوت
إلحاح	محمد عبد السلام العمري
بعد صلاة الجمعة	محمد عبد السلام العمري
الخروج إلى النبع	محمد قطب
رشفات من قهوتي الساخنة	محمد محي الدين
الحبيب المجنون	د. محمود دهموش
فندق بدون نجوم	د. محمود دهموش
الهروب مع الوطن	ممدوح القديري
نسيج الأسماء	منتصر القفاش
ثلاث حقائب للسفر	مني برنس
حافة الفردوس	نبيل عبد الحميد
ديسمبر الدافئ	هدى جاد
خلف النهاية بقليل	وحيد الطويلة
فرد حمام	يوسف فاخوري

شعر ..

العنوان	المؤلف
أول الرؤيا	إبراهيم زولى
رويدا باتجاه الأرض	إبراهيم زولى
قصائد حب من العراق	البيــاتى وآخرون
بدلاً من الصمت	درويش الأسيوطى
من فصول الزمن الرديء	درويش الأسيوطى
تماماً إلى جوار جثة يونسكو	رشيد الغمرى
كأنها نهاية الأرض	رفعت سلام
الألوان ترتعد بشراهة	شريف الشافعي
صلاة المودع	صبرى السيد
دنيــــا تناديـنـا	طارق الزياد
تلف	ظبية خميس
البحر . النجوم . العشب في كف واحدة	ظبية خميس
كتاب الأمكنة والتواريخ	عبد العزيز موافى
حواديت لفندق	عصام خميس
سبرة الماء	د . علاء عبد الهادى
راتب الألفة	علوان مهدى الجيلانى
إضاءة فى خيمة الليل	على فريد
[illegible]يف حلم فقط	عماد عبد المحسن
عطر النغم الأخضر	عمر غراب
شلال [illegible]	فاروق خلف
إشارات [illegible] المكان	فاروق خلف
أوراق [illegible]	فيصل سليم التلاوى
إذهب قبل أن أب[illegible]	د . لطيفة صالح
الغربة و[illegible]	مجدى رياض
مشاعر همجية	محسن عامر
غربة الصبح	محمد الفارس
وَنَس	محمد الحسينى
ليالى العنقاء	محمد محسن
العجوز المراوغ يبيع أطراف النهر	نادر ناشد
هذه الروح لى	نادر ناشد

مسرح ..

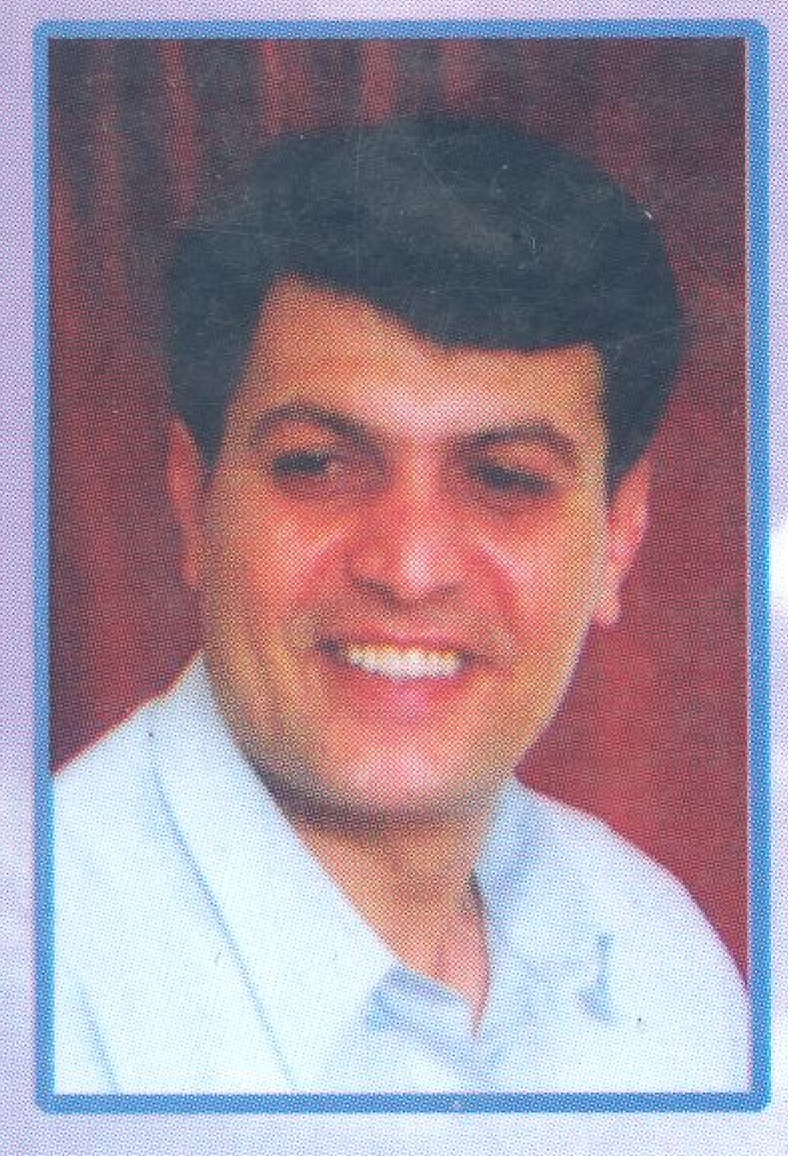
العنوان	المؤلف
هذه الليلة الطويلة	د.أحمدصدقى الدجانى
اللعبة الأبدية .. (مسرحية شعرية)	محمد الفارس
ملكة الفرود	محمود عبدالحافظ

دراسات ..

العنوان	المؤلف
هاجس الكتابة	د . أحمد إبراهيم الفقيه
تحديات عصر جديد	د . أحمد إبراهيم الفقيه
حصاد الذاكرة	د . أحمد إبراهيم الفقيه
الوقوف على الأمية عند عرب الجاهلية	أحمد الأحمدين
قراءة المعانى فى بحرالتحولات	أحمد عزت سليم
ضد هدم التاريخ وموت الكتابة	أحمد عزت سليم
اللغة والشكل	أمجد ريان
المثقفون العرب والتراث	چورچ طرابيشى
ثقافة البادية	حاتم عبد الهادى
المثل الشعبي بين ليبيا وفلسطين	خليل إبراهيم حسونة
أدب الشباب في ليبيا	خليل إبراهيم حسونة
العنصرية والإرهاب فى الأدب الصهيونى	خليل إبراهيم حسونة
أباطيل الفرعونية	سليمان الحكيم
مصر الفرعوبية	سليمان الحكيم
البعد الغائب : نظرات فى القصة والرواية	سمير عبد الفتاح
رواد الأدب العربي فى السعودية	شعيب عبد الفتاح
الكتابة المشروع	شوقى عبد الحميد
رحلة الكلمات	د . على فهمى خشيم
بحثاً عن فرعون العربى	د . على فهمى خشيم
أعلام من الأدب العالمى	على عبد الفتاح
هيمنجواى حياته وأعماله الأدبية	د . غبريال وهبة
زمن الرواية : صوت اللحظة الصاخبة	مجدى إبراهيم
فى المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع	محمد الطيب
الجات والتبعية الثقافية	د. مصطفى عبد الغنى
أدب الطفل العربى بين الواقع والمستقبل	ممدوح القديرى
الرواية العربية : رسوم وقراءات	نبيل سليمان

بالإضافة إلى : كتب متنوعة : سياسية - قومية - دينية - معارف عامة - تراث - أطفال .
خدمات إعلامية وثقافية (اشتراكات) : ملخصات الكتب - وثائق - النشرة الدولية - دراسات عربية - معلومات - ملفات صحفية موثقة.

الآراء الواردة فى الإصـــدارات لا تعـبــــر بالضـــرورة عن آراء يتـبناهـا المركــز



التوجهات النقدية لرواية عودة الروح

في فترة كتابة عودة الروح كان من الصعب الفصل بين النص الأدبي ، وبين الواقع الذي يحيط بهذا النص. ولكن على الرغم من علاقة الرواية بالزمان والمكان أو بكاتبها كمواضيع أساسية حظيت باهتمام النقاد، إلا أن غالبية النقاد تناولوا هذا النص بشكل تُكاملي ،غير مهملين الجوانب الشكلية والأسلوبية التي تؤلّفه من الداخل. فهم أولوا أهمية لمكوّناته والجوانب الشكلية من منطلق مساهمتها اللامحدودة في بلورة الفكرة، وصياغة المضمون الذي يبقى الأهم حسب المنظور الواقعي، وله القول الفصل في الأدب وسواه. فهو التعبير عن مشاعر الناس، أفكارهم وعواطفهم بالصور. والشكل من وجهة عامة – وثيق الارتباط بالمضمون، والتطابق بين الشكل والفكرة شرط أولي عند الواقعيين. فلا فنّ دون وحدة الفكرة، ودون وحدة الشكل، ودون وحدة هاتين الوحدتين. فالنصّ هو تشكيل لعلاقة الداخل بالخارج، وعلاقة الخارج بالداخل

